# TWÓRCZOŚĆ

STYCZEŃ

1948

# TREŚĆ ZESZYTU

ANDRZEJ BRAUN: WIERSZ
MIECZYSŁAWA BUCZKÓWNA: WIERSZ
JERZY FICOWSKI: WIERSZE
MIROSŁAW OCHOCKI: WIERSZE
KLEMENS OLEKSIK: WIERSZE
TADEUSZ RÓŻEWICZ: WIERSZE
SERGIUSZ OBRAZCOW: NOTATKI REŻYSERA
WACŁAW KUBACKI: MAURIAC
DYSKUSJE (W. NATANSON, S. FURMANIK,
K. W. ZAWODZIŃSKI)
SPRAWOZDANIA (K. KULICZKOWSKA, S. CZERNIK,
S. LICHAŃSKI, S. KOŁODZIEJCZYK, K. WYKA,
H. WIELOWIEYSKA)
NOTY (Z. ROTHERTOWA, F. STROJOWSKI,
K. W. ZAWODZIŃSKI)

# TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

ROK IV ZESZYT 1

STYCZEŃ 1948

DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE
M — 34109

ANDRZEJ BRAUN

## DO JERZEGO

### ROZMOWA W GRONIE PRZYJACIÓŁ

*Zegar z kurantem! śpiewa markizom kukułka*
*na tapecie gołębie niosą złote klucze.*
*Spuścić story, to jak powieki na przyszłe życie.*
*Czarnoksiężnik wykradał drzewom smutek wszelki,*
*świat cały jest jak guzik u jego kamizelki.*
*Posłuszni rytuałom siadywać będziemy*
*nocami, by rozstrzygać życiowe problemy.*
*Ragna na gobelinie, gryząc w zębach różę*
*śledzi, czy wsiąkasz w ścianę, pochmurny sobowtórze.*
*Ragna, żydówka, która ma uszy z wosku*
*noc, wirująca płyta zaśpiewa po włosku.*
*Na krzyżu ram okiennych wiatr rozpinał wino.*
*Szukałem cię od stworzenia świata.*
*Przebaczcie mi przepiękne! Ach, co za pyszałek!...*
*Trzeba zdobyć sześćdziesiąt by znaleźć dziewicę.*
*I już od rana przebiegał ulice.*
*Zdrajco! sprzedajesz książki na kieliszek wódki.*
*Wieczorem długi kaszel nad kanałem Łódki.*
*W imię tych dysput pożycz mi wyobraźni!*
*Pełnię mojej rozpaczy odzwierciedlił gotyk.*
*Ślepiec maca kolumny. Wierzy tylko w dotyk.*
*Rzucam was, prorocy, mistrze i wybawiciele,*
*wystarczy mi uliczka. Pragnę tak niewiele.*
*Żyjemy w czasach, kiedy konieczny jest wybór*
*a ja się urodziłem jedną z szachowych figur —*
*mam wilgotne, rozbiegane oczy i zbyt duże usta,*
*jestem pełen poezji, lecz gdzież jest moja Augusta?*
*Być albo nie być. Ten stary świat musi mieć jakiś sens zaiste.*
*Marx, Engels, wilgoć ścian barwami płacze,*
*zgnilizna nocy spada na spragnionych raju,*

*kraje z lapis lazuli, kiedyż was zobaczę?...*
*uśmiechy, wstydliwość innego obyczaju.*
*Zorza ogląda z okien ogniste kałuże —*
*Emigranci na molo są, przybrani w kwiaty,*
*uwożą ich okręty żaglami utraty,*
*nuta mięknie gdy przebiega kot po klawiaturze.*
*Prałaci są. Sprzedają za drogo zbawienie.*
*Palcem w krwi umaczanym pisze się Komuna*
*Ku-klux-klan, Inkwizycja — i komunia...*
*Obiad w gronie rodzinnym! Rozwiązują szarady,*
*przysięgłeś o północy przerwać te wypady.*
*Zdrada spróchniałym gwerem opukuje ściany.*
*Leniuchu! znowu powracasz pijany,*
*krawat skrzywiony. Nie gniewaj się dziecko!*
*Widzisz, ja tyle przeszedłem — to nerwy...*
*Świeczniki bezsenności! po którejś tam czarnej kawie*
*z głową w kędziorach snu — źrenicą na jawie.*

*Za sto lat takich jak ja nazwą idiotą.*
*Moje wiersze są tęczowe. Kocham brąz i złoto,*
*ale moi krewni noszą maski z gipsu.*
*Świat pękał jak soczewka natłokiem obrazów,*
*kiedy pierwsze zdobywałem ostrogi*
*w kraju poezji, gdzie sromotnie zdradziły wszystkie bogi.*

MIECZYSŁAWA BUCZKÓWNA

## REFLEKSJA

*Ja dziecko błędu i kaprysu*
*smutek nosiłam jak tarczę*
*w lęku przed życiem.*
*Samotność, powój zatruty*
*kwiaty miała tak słodkie*
*lecz zwiędły potem.*
*Miłość odjęła mi mowę*
*nic więc nie powiem o niej.*
*Teraz wiem — nie jestem z ciszy*
*nie jestem ze światła*
*ani z przędzy miłości.*
*W moich oczach jest ziemia,*

*usta mają smak gorzki*
*ludzkiego nieszczęścia,*
*ręce — linie*
*rąk ludzi prostych.*
*Jestem słowem zbiorowego słowa,*
*myślą, która przetrwa..*
*Jakim śladem zostanę*
*na dłoniach nowego człowieka?*

JERZY FICOWSKI

## WYRYWAM OCZOM GWIAZDĘ

*Wyrywam oczom gwiazdę, która zgaśnie.*
*Wyrywam uszom śpiew, który przemija.*

*Wróble piły błękitną wodę*
*z miseczek w ziemi wciśniętych*
*obcasami twoich pantofli.*
*Ulatywała nad ogrodem*
*wilgotna wstęga tęczy:*
*skakanka wiosny.*

*Ogród, co niebo ukołysał*
*na skrzydłach szumu*
*wzwyż się wspienił.*
*Z muzyki stromego urwiska*
*sączył się srebrny strumyk*
*odpływającej kantyleny.*

*Zabolał księżyc u powiek*
*wdychającej woń chłodnej pościeli*
*pulsujących srebrem śniegów.*
*Tłucze w okno samotny człowiek,*
*wybija szyby czarne,*
*by zabić noc i odległość.*

*Wyrywam oczom gwiazdę, która zgaśnie.*
*Wyrywam uszom śpiew, który przemija,*
*abym nie osierociał.*

## CHWILA

*Chmury powolne jak słonie*
*tupią po dachach.*
*W niebie miga biały ogonek*
*wypłoszonego słońca.*
*Niesie dziewczyna w prezencie*
*swe ciało — wiatrom wydziera —*
*zawinięte w perkalik:*
*biały w więdnące kwiatki.*
*Sam bóg piorunów — Perun*
*jak herold burzy płonący*
*na wózku pełnym truskawek:*
*rudy i piegowaty.*
*Trzepoczą nad dymnikami*
*czarne chorągiewki kawek*
*i wiatr biegnącej — do kolan*
*biodra rzeźbi i piersi.*
*A w bramie Hipolit czeka*
*aż deszcz ulicę przekreśli*
*i zmyje smutek i łupież.*
*Na spadochronie parasola*
*radca przefruwa nad pralnią.*
*Nie został. Nie ma głupich.*
*Po co udawać człowieka?*

## CREDO

*Niebo dojrzewające — kopuła wiatru —*
*pustoszeje od obłoków po horyzont.*
*Obłok samotny: kłąb zgęszczonego światła,*
*pośmiertna maska słońca,*
*odpływa na zachód*
*unoszony na falach wiatru.*

*Wierzę*
*w szemrzącego gałęźmi,*
*prężącego żagle,*
*rwącego szmaty ognia,*
*niewidzialnego, wszechmocnego*
*sprawcę.*

*Wierzę*
*w jedyny wiatr*
*niosący eksplozję chmur,*
*niosący krople słowiczego śpiewu,*
*który jest w niebie*
*i na ziemi,*
*który mi ciebie przyniósł*
*i który zabierze.*

MIROSŁAW OCHOCKI

## BLASKIEM I CIENIEM

*Twoją twarz rozdzieloną między cień i światło*
*dobywam z wnęki mroku jak wierny medalion.*
*W wielkim milczeniu klękam. Na białych klawiszach*
*twych powiek drętwe palce opieram i słyszę*
*dźwięk dawnych, zbudzonych łez. Tak, jakby szeleścił*
*srebrzysty księżyc, jabłka strącając we wrześniu*
*w granatowy kosz nocy. Maleńka, nim zgasną*
*te łzy krwawiące, bez sił — cofnę za zrąb blasku*
*medalion z białą twarzą. Cisnę w mroczną rzekę*
*twoje, w najcichszym szlochu przymknięte powieki.*

## LAMENT

*Czesała złotą wełnę węszących płomieni*
*martwym fragmentem miasta. Oparta plecami*
*o gęstą barwę nocy, objęta pierścieniem*
*krwawego ciepła — naga — ciskała sześciany*
*czarnego śmiechu w ogień. Na jej białych dłoniach*
*pląsały gwiazdy — i jękiem zdławionym*
*tętniły dzwony.*

*Na przecięciu dwóch płaszczyzn: nocy i płomieni*
*mała dziewczynka rączką przygarniała blaski.*
*Podniosła ją z uśmiechem, otuliła w wieniec*
*z gwiazd, otarła z buzi łzy — czekała aż zaśnie:*
*potem rzuciła w ogień. Na jej białych dłoniach*
*drżały księżyce — i z jękiem tłumionym*
*konały dzwony.*

*

* *

*Zanurzyłem w tej nocy zaklętej*
*białe, z szkła odlane elementy.*

*Usłyszałem gwiazd srebrzyste dzwony*
*w twoich oczach, jak w czarnych ogrodach.*

*Zatopiłem w morzu białe bryły —*
*wody czerń pociąłem jak tkaninę.*

*Granat nocy zmieniłaś w melodię*
*pod dotykiem swej dłoni pogodnej.*

*Powznosiłem białe, z szkła utkane,*
*na kolumnach wsparte zamku ściany.*

*Przerzuciłaś przez biel kolumnady*
*lśniące włosy czarnym wodospadem.*

*Białe, z szkła odlane elementy*
*zanurzyłem w tej nocy zaklętej.*

KLEMENS OLEKSIK

## MOTYW ŻEBRACZY

*Wśród ruin śmiertelnego domu*
*na nagrobku drzwi i okien*
*którędy wychodził i wchodził człowiek*
*który (mówią) ma nieśmiertelną duszę*
*wśród tych ruin właśnie*
*zobaczyłem człowieka - ruinę samego siebie:*
*ciało rozebrały szpitale na części*
*rąk nie miał wcale —*
*miał tylko jedną nogę*
*ze zwiniętymi kikutami rękawów*
*ze zwiniętą nogawicą spodni*
*oczy miał za wszystko:*
*prosił oczami*
*dziękował oczami*
*przeklinał oczami*

*wymalowane panie omijały go pospiesznie*
*właściciele kamienic*
*młodzi różowi klerycy*
*każdy się spieszył*
*a ja się bałem jego oczu*

*bo jego oczy to były moje oczy*

*ja żebrałem nimi o twoją litość*
*ja modliłem się pod twoimi drzwiami*
*ja przeklinałem mijające godziny*
*ja obnażyłem się przed tobą*
*i zdaje mi się że wszyscy już wiedzą*
*i omijają mnie prędko*
*pozostajemy sami*
*on wśród ruin domu*

*ja na ruinach miłości*

## XX

*Teraz mamy wiek dwudziesty*
*wiek, w którym nie rodzą się już książęta i hrabiowie*
*nie ma czarownic ani świętych biskupów*
*(jak np. św. Marcin)*
*uschły drzewa genealogiczne rodów szlacheckich*
*Jezus Chrystus mieszka wśród cieśli i rybaków*
*nie chciał wracać do wspaniałych świątyń*
*bo mu było nieswojo wśród kolatorskich ławek*
*damy z wysokiego świata*
*nie pozwalały mu wysłuchać maluczkich*
*one nie rozumiały syna cieśli*
*jego ojciec strugał im stoły dębowe*
*jego matka sama prała*
*nakładano nań po kościołach złote szaty*
*a on je zdejmował i szedł boso za nieopłaconym pogrzebem wdowy.*

### *Modlitwa*

*Błogosławiona fabryka, która dała pracę bezrobotnym*
*Błogosławiona piekarnia wypiekająca poddostatkiem chleba dla biednych*

## DZIEŃ

*Człowiek goniący kapelusz*
*zatrzymał się bezradnie nad brzegiem kałuży.*
*Śmieje się chłopiec z tornistrem na plecach*
*i gazeciarka wychyliła głowę z kiosku.*
*Na balkonie domu, naprzeciwko*
*kobieta w różowym szlafroku podlewa kwiaty.*

*Taki obraz poniesie ze sobą*
*ostatni Adam.*
*Nagi Noe upity jak bela*
*całuje w dziobek białą gołębicę:*
*arka jak krzew cyprysu*
*uwieńczyła szczyty Araratu.*

*Szczęśliwi pijacy śmieją się:*
*jakże zabawnie gaśnie słońce.*

TADEUSZ RÓŻEWICZ

## Z WIERSZY DLA MATKI

### ZARAZ SKOCZĘ SZEFIE

Strzelcowi „Peregrinusowi"

*Pan szef powiedział:*
*skoczcie no chłopaki*
*zaskrzypieli chłopcy*
*z rumianymi buziami*
*zaskrzypieli*
*drewnianymi nóżkami*

*Pan szef wziął się pod boki*
*i powiada: biegiem maarsz*

*jakże to panie szefie*
*błoto po kolana*
*a tu nawet i kolan nie ma*
*tylko gładkie ładne klocki*
*i noc jest deszcz jabłonie*
*w deszczu w stodołach siano*
*suche jak świerszczyk*

*Szef pęcznieje siny szef*
*no no siądźcie sobie szefie*
*w sianie „nogi" fajne*
*białe jak droga mleczna*
*i jak niebo pachną oborą*

*jakże przecież psa*
*z kulawą nogą nie wypędza się*
*w taką pogodę*

*a tu nawet jabłka nie ma*
*w kolanie strzaskane*
*okrągłe i białe jabłuszko*

*Szef się zmarszczył i powiada:*
*ty byku ty byku*

*no no szefie rozepnijcie kołnierz*
*taki tam i byk*
*siądźcie szefie*
*zaraz nam Mamusia mleko przyniesie*
*i rogaliki z masłem*
*wiecie jestem maminsynek*

*poczekajcie panie szefie*
*tylko sobie nóżki odkręcę*
*bo cholernie ciężkie choć ulepszone*
*nowoczesne*
*a skrzypią skrzypią*
*zaraz skoczę szefie*
*zaraz skoczę do gardła*

*z krzykiem Mamo Mamo*

*1947*

## KOBIETA W CZERNI STĄPA PO RÓŻACH

*Obraca żółtą twarz wyżartą*
*przez troski do dobrego*
*słońca i wtedy uśmiech*
*który jest już tylko zabliźnioną*
*raną rozjaśnia dno*

*Dogasająca widzi na drodze*
*swojego życia jedną różę*
*więc i ona stąpała po różach*
*pochylona nad tym*
*dziwnym kwiatem ze świata*
*żywych myśli o podeptanym*
*szczęściu*

*myśli o synach którzy odeszli*
*od niej w szorstkich mundurach*
*odeszli twardym krokiem a obce*
*kobiety rzucały im pod żelazne*
*stopy czerwone róże*

*I ten najmłodszy urodzony*
*w czepku odszedł w stalowym*
*hełmie i nie mogła go*
*pogładzić po głowie*

*biegła wtedy za nimi porażona*
*płomieniem złotych wielkich trąb*

*Teraz idzie po tej drodze*
*sama i niesie mały chleb*
*którego nie trzeba już dzielić*

*Obraca zgasłą twarz do słońca*

*Oto skaza światła*
*padła na kamienną drogę*
*na drogę z żelaznych krzyży*
*na drogę z czarnych marmurów*
*z których wychodzą figurki*
*białych pulchnych dzieci*

*Z nieba zwiesza się słodkie*
*grono martwych aniołków.*

*1947*

## KASZTAN

*Najsmutniej jest wyjechać*
*z domu jesiennym rankiem*
*gdy nic nie wróży rychłego powrotu*

*kasztan przed domem*
*zasadzony przez ojca*
*rośnie w naszych oczach*

*matka jest mała*
*i można ją nosić na rękach*

*na półce stoją słoiki*
*w których konfitury*
*jak boginie ze słodkimi ustami*
*zachowały smak*
*wiecznej młodości*

*wojsko w szufladzie*
*już do końca świata będzie*
*ołowiane*

*Bóg wszechmogący który*
*mieszał gorycz do słodyczy*
*wisi na ścianie bezradny*
*i źle namalowany*

*Dzieciństwo jest jak zatarte oblicze*
*na złotej monecie która dźwięczy*
*czysto.*

*1947*

## POWRÓT

*Nagle otworzy się okno*
*i matka mnie zawoła*
*już czas wracać*

*rozstąpi się ściana*
*wejdę do nieba w zabłoconych butach*

*usiądę przy stole i opryskliwie*
*będę odpowiadał na pytania*

*nic mi nie jest dajcie*
*mi spokój. Z głową w dłoniach*
*tak siedzę i siedzę. Jakże im*
*opowiem o tej długiej*
*i splątanej drodze.*

*Tu w niebie matki robią*
*zielone szaliki na drutach*

*brzęczą muchy*

*ojciec drzemie pod piecem*
*po sześciu dniach pracy.*

*Nie — przecież im nie mogę*
*powiedzieć że człowiek*
*człowiekowi skacze do gardła.*

## ŚCIANA

*Odwróciła twarz do ściany*

*przecież mnie kocha*
*dlaczego odwróciła się ode mnie*

*więc takim ruchem głowy*
*można odwrócić się od świata*
*na którym ćwierkają wróble*
*i młodzi ludzie chodzą*
*w jedwabnych krawatach*

*Ona jest teraz sama*
*w obliczu martwej ściany*
*i tak już zostanie*

*zostanie pod ścianą*
*ogromniejącą*
*skręcona i mała*
*z zaciśniętą pięścią*

*a ja siedzę*
*z kamiennymi nogami*
*i nie porywam jej z tego miejsca*
*nie unoszę*
*lżejszej niż westchnienie.*

*Ja żywy.*

## KOPIEC

*Usypali nad nim kopiec*
*z przyjazdów i odjazdów*
*z czasu i przestrzeni*
*z ludzi rzeczy zdarzeń*
*masła kawy gazet*
*z zielonych pluszowych albumów*
*bromu kwiatów*
*i sztucznego śmiechu*

*Prawie wszyscy się zjechali*
*na stole liść miedziany leży*
*tu popiół sypią*

*Matka rozgrzebuje kopiec*
*i wydobywa młodą głowę*
*z jasnego promienia*
*z pachnącymi tytoniem*
*szerokimi ustami*

*to on*
*po którego nie wybiega się*
*przed dom*
*który nie zasnął w malinach*
*który nie przyjedzie jutro*

*Matka żywcem pogrzebana*
*w powietrzu przy stole*
*porusza niemrawo*
*palcami.*

## JAK DOBRZE

*Jak dobrze. Mogę zbierać*
*jagody w lesie*
*myślałem*
*nie ma lasu i jagód*

*Jak dobrze. Mogę leżeć*
*w cieniu drzewa*
*myślałem drzewa*
*już nie dają cienia*

*Jak dobrze. Jestem z tobą*
*tak mi serce bije*
*myślałem człowiek*
*nie ma serca.*

SERGIUSZ OBRAZCOW

# NOTATKI REŻYSERA

W uwagach moich ograniczam się do jednego tylko, ale — wydaje mi się — bardzo istotnego zagadnienia: zagadnienia granic rodzajów i form sztuk widowiskowych.

Czy granice takie istnieją? Jakie występują różnice, gdy się to samo zadanie artystyczne rozwiązuje raz środkami teatru, kiedy indziej znów środkami filmu, środkami opery albo środkami estrady? Do czego obowiązują te różnice artystę? Jak można w sposób najlepszy, najbardziej dobitny, najgłębiej i najskuteczniej wyzyskać odrębne, specyficzne możliwości, właściwe danemu rodzajowi sztuki?

Wiem, że niejedno, o czym będę mówił, może się okazać (bądź wydawać!) rzeczą sporną. Nie obawiam się jednak polemik, niepokoi mnie raczej to, iż pewne rzeczy mogą się wydawać sporne tylko dlatego, że niektóre moje sformułowania nie będą może dostatecznie jasne. Nauka o sztuce, a zwłaszcza teatrologia operuje wybitnie nieprecyzyjną terminologią. Termin powinien być zdefiniowany, inaczej nie może być instrumentem dowodzenia, a tej właśnie cechy terminologia nauki o sztuce nie posiada. Nawet takie — zdawałoby się proste, obiegowe — pojęcia, jak forma, treść, materiał, albo jeszcze prostsze: aktor, artysta, autor — przybierają w różnych okolicznościach i różnych kontekstach różne znaczenia. Dlatego też z góry proszę czytelnika o wybaczenie, jeśli — chcąc być zrozumiałym — będę się może w niektórych partiach moich uwag wydawał nadto skrupulatny, czy też nazbyt trywialny.

Sprecyzowanie granic poszczególnych rodzajów sztuk widowiskowych ma — jak mi się wydaje — znaczenie nie tylko teoretyczne, lecz również czysto praktyczne, może bowiem ułatwić wyjaśnienie specyficznych środków oddziaływania każdego z tych rodzajów, a zatem również ich funkcyj. Wiadomo przecież, że różne rodzaje broni warunkują stosowanie różnej strategii i taktyki.

Nie podobna ustalić obecnych granic poszczególnych rodzajów sztuk widowiskowych bez przeprowadzenia analizy przemian, jakie zachodziły, a więc i zachodzą, w tej nadbudowie ideologicznej, którą nazywamy sztuką.

Te ewolucyjne przemiany rozmaicie przebiegają w różnych dziedzinach sztuki i rozmaitymi wywoływane są przyczynami.

Jedną z pierwszych przyczyn ewolucji wszelkich rodzajów sztuk widowiskowych jest zmiana odbiorcy, zmiana konsumenta, dokonująca się na gruncie

mian ekonomicznych, społecznych, narodowych, religijnych. Jeśli nie zmieiał się odbiorca, nie zmieniały się również formy i tradycje sztuki, która go bsługiwała. Dlatego też najtrwalsza, jeżeli chodzi o formę i charakter, była ztuka ludowa, przez którą rozumiemy samorodną, użytkową, głównie chłopką sztukę zdobienia odzieży, sprzętu, domostwa. Ornamentyka, a nawet kominacje barw zachowywały się tu nieraz przez całe wieki.

Na ewolucję sztuki wpływały również wynalazki techniczne ze sztuką związane. Pojawienie się konstrukcyj metalowych i żelazobetonu miało wpływ nie ylko na metody budownictwa, ale i na zewnętrzne formy architektury. Wynazek pisma, a następnie sztuki drukarskiej oddziałał na twórczość ustną i na ztukę graficzną. Wynalazek radia jako środka łączności będzie miał niewątpliie ogromny wpływ na charakter muzyki narodowej, a więc również pieśni tańca. Już rozwój miast przemysłowych, do których ściąga ludność wiejska różnych okolic kraju, i rozwój komunikacji sprawiły, że pomieszały się sobą melodie regionalne izolowanych dotąd dzielnic. Ale ten proces przeikania wzajemnego wzmógł się stokrotnie, kiedy pojawiły się pierwsze raiowe audycje muzyczne. Pieśniami ludowymi całego Związku Radzieckiego tały się w równej mierze gruzińska *Suliko*, białoruska *Bud'tie zdorowy, żyvitie bohato* czy moskiewska *Kto jewo znajet, czewo on morgajet*. Radio auczyło młodzież całego kraju tańczyć i pod dźwięki *Jabłoczka*, i ukraińkiego *hopaka* i pod rosyjski *pierieplas*. Rzecz jasna, że musi to oddziałać na harakter pieśni i tańca narodów Związku Radzieckiego.

Narodziny i szybki rozwój fotografii od razu wywarły wpływ na malarstwo i grafikę. Dokumentacja, która była dotąd jednym z zadań malarza, teraz niemal całkowicie przechodzi na fotografię. Zwykła amatorska fotografia ziecka może mieć dla rodziców w pewnym sensie większą wartość niż portret tegoż dziecka namalowany przez artystę. Dla każdego, kto studiuje architekturę, o wiele większą wartość mają fotografie kościołów, katedr, mostów itp., niż rysunki tych budowli wykonane przez malarza.

A skoro tak, skoro jedna z funkcji malarstwa lub rysunku przeszła na fotografię, to i pozostałe ich funkcje będą się kształtowały inaczej niż dotąd. Zadania malarstwa związane z czynnym apercypowaniem przedmiotu widzianego wzrosną kosztem zadań związanych z dokumentacją.

Ale są inne jeszcze przyczyny, które sprawiają, że w różnych rodzajach sztuki ewolucja przebiega w rozmaity sposób. Przyczyny te tkwią w wewnętrznej istocie każdego rodzaju sztuki.

Dzieła sztuki dzielą się wyraźnie na dwie grupy. Do pierwszej należą te, które stanowią ukształtowany m a t e r i a ł. Są to sztuki materialno-przestrzenne: malarstwo, grafika, rzeźba, architektura i sztuki stosowane grupujące się wokół nich. Do drugiej grupy należą dzieła sztuki stanowiące przede wszystkim p r o c e s. Jest to muzyka, wszelkie rodzaje widowisk i literatura.

Mimo że z chwilą powstania pisma literatura uzyskała możność materialnego utrwalenia w kamieniu, papirusie, książce, nie przestała ona być sztuką dziejącą się w czasie, gdyż samo dzieło sztuki powstaje dopiero w czasie czytania czy słuchania i stanowi proces zorganizowany w czasie. Różnica między dziełem literackim a widowiskiem sprowadza się tylko do tego, że przy czytaniu zachodzi proces nie zewnętrznego apercypowania kształtu, barwy,

dźwięku i ruchu, lecz wewnętrzne widzenie i słyszenie, tj. praca kojarzeniowej fantazji naszych zmysłów, jeśli można użyć takiego terminu.

Ewolucja sztuk materialno-przestrzennych przebiega inaczej aniżeli ewolucja sztuk zorganizowanych w czasie. Właśnie dzięki stałym materialnym środkom wyrazu sztuka pierwszej grupy dłużej zachowuje określone tradycje i formy. W tym sensie architektura zajmuje zapewne pierwsze miejsce. Zabytki architektury, mające za sobą stulecia, do tego stopnia oddziaływają na późniejsze pokolenia, że poszczególne elementy budownictwa przechodzą w różnych kombinacjach i połączeniach z jednego stulecia w drugie, często nie licząc się z nowymi funkcjami i nowym materiałem. Sztuki zorganizowane w czasie mają mniejsze możliwości zachowania tradycji, toteż piosenka żyje znacznie krócej niż kapitele czy ornamenty.

Jeżeli w literaturze dzięki temu, że jest utrwalona w piśmie, proces dziedziczenia odgrywa większą rolę, to sztuki widowiskowe przechodzą ewolucje i zmieniają formy w o wiele krótszych odcinkach czasu. Teatr Eurypidesa jest bez porównania dalszy współczesnemu teatrowi niż „Iliada" Homera współczesnej literaturze.

Ewolucja sztuk widowiskowych przebiega w sposób osobliwy i na pierwszy rzut oka wręcz nieoczekiwany. Przytoczę choćby jeden przykład. Średniowieczne turnieje rycerskie, których nie można zaliczyć do sztuk widowiskowych, przekształciły się w zawody sportowe, a te z kolei przeobraziły się w dworskie karuzele — coś pośredniego między rewią a sportem — zawierające już niewątpliwie elementy widowiska. Figurowa jazda konna karuzeli przerosła w cyrk, a samo słowo „karuzela" wraz z wizerunkami strojnych koni powędrowało na jarmark, by wirować pod dźwięki katarynki wywodzącej się od kościelnych organów.

Na jakiej podstawie my, ludzie dwudziestego wieku, ludzie myślący kategoriami dialektycznymi, mielibyśmy sądzić, że współczesne nam rodzaje i formy widowisk zawsze były i zawsze będą? Często, nie zauważając tego nawet, jesteśmy świadkami zanikania pewnych rodzajów i form i powstawania lub rozwoju innych. Przekazywanie pałeczki sztafetowej odbywa się w naszych oczach, mamy więc możność zanalizowania przebiegu ewolucji i możemy w ten sposób stać się nie biernymi, lecz czynnymi jej uczestnikami.

Istnieje cały szereg rodzajów sztuk widowiskowych noszących rozmaite nazwy. Aby nie komplikować zagadnienia, nie będę rozpatrywał rodzajów takich jak karnawał, defilada itd., a poprzestanę tylko na właściwej sztuce widowiskowej.

Wielką rodzinę sztuki widowiskowej zwykliśmy dzielić na teatr, obejmujący dramat, operę, operetkę i balet, teatr kukiełkowy i teatr cieni, cyrk, estradę koncertową i wreszcie film, w którym rozróżniamy filmy zwykłe i rysunkowe lub kukiełkowe.

Że film jest najmłodszym członkiem tej rodziny, wiadomo każdemu. Życie jego liczy się zaledwie na lat dziesiątki, gdy natomiast bracia jego z dumą rachują stulecia, a nawet tysiąclecia swych dziejów, upatrując w tym dowód swej nieśmiertelności.

Teatr dramatyczny uważany jest za starszego brata, ale współczesna jego postać jest tak odmienna od wszystkich postaci, które ją poprzedzały, że szu-

kając jej rodowodu nie podobna cofnąć się poza wiek XVII—XVIII, i to też z poważnymi zastrzeżeniami.

Proszę sobie wyobrazić, że siedzimy w kotlinie między górami, na kamiennej ławie olbrzymiego amfiteatru, pośród dwudziestu czy czterdziestu tysięcy widzów. Przed nami — śpiewający chór i trzej aktorzy w drewnianych maskach nadzianych na głowę jak kołpak. Odbywa się konkurs dramaturgów, aktorzy przez tuby w maskach skandują tekst tragedii. To teatr czasów Ajschylosa.

Teraz wyobraźmy sobie, że znajdujemy się na rynku miejskim. Na sklepionej z desek scenie aktorzy w barwnych kostiumach. Improwizowany tekst, soczysty język ulicy, rozmyślny naturalizm postaci i zawiła fabuła jak w bajce. To *commedia dell' arte*.

A teraz wyobraźmy sobie, że jesteśmy na widowni Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Zamknięte pudełko sceny. Fabuła psychologiczna. Na scenie ludzie, zewnętrznie niczym nie różniący się od widzów. Mogliby się z nimi zamienić miejscami. Premiera „Czajki".

Cóż wspólnego mają ze sobą te trzy formy? Czyżby jedynie to, że wszędzie są widzowie? To jest przecież cechą każdego widowiska. Jeśli więc przeminął teatr starożytnych Greków, jeśli przeminęła *commedia dell' arte*, czemuż mielibyśmy sądzić, że współczesny nam teatr dramatyczny na zawsze zachowa swoją formę, a nie przemieni się w coś całkiem innego? Wówczas nie odnaleźlibyśmy w nim nawet piórka ze skrzydła „Czajki".

Za rok narodzin opery uważany jest rok 1600. Od tego czasu kilkakrotnie zmieniała ona formy i funkcje. Pierwsze deklamacje o charakterze muzycznego *recitativo* równie mało przypominają koloraturową wirtuozerię rzezańców, jak wokalna ekwilibrystyka opery neapolitańskiej — opery Mussorgskiego. Jedynie w walce między *recitativo* a arią, między dramatycznym wątkiem a elementem czysto wokalnym opera wykazała stałość, i to stałość niezwykłą.

Bywały w życiu opery okresy, kiedy zajmowała ona w rodzinie teatrów pierwsze miejsce, ale w końcu XIX wieku teatr dramatyczny odzyskał utracone pozycje, opera musiała się cofnąć i — widać z konieczności — zaczęła naśladować teatr dramatyczny doborem tematyki obyczajowej, przejściem z wiersza na prozę, upodobnianiem frazy śpiewno-muzycznej do frazy mówionej.

Niekiedy dochodzi nawet do swoistej zmiany funkcyj: w teatrze dramatycznym pojawiają się uwertury muzyczne, albo nawet muzyka towarzyszy całemu spektaklowi.

Operetka narodziła się w połowie XVIII wieku. W połowie XIX wieku, w czasach Offenbacha i Johanna Straussa, spopularyzowała się na całym świecie, ale już z początkiem XX wieku Kalman zdołał wtłoczyć ją w ramy tak sztywnych kanonów, że dziś jeszcze nie może znaleźć z nich wyjścia, choć szuka go na różnych drogach, już to grawitując w kierunku opery komicznej, już to — jak to obserwujemy na Zachodzie — w kierunku farsy, rewii czy *music-hallu*.

Za twórcę współczesnego baletu uważa się Jean George Noverre'a. On to pod koniec XVIII wieku stworzył pierwsze widowiska choreograficzne o wątku tematycznym zamiast tanecznych *divertissements*. Noverre głosił, iż można „odtańczyć" dowolną tragedię Szekspira. Ale nie minęło nawet sto lat, a już

balet klasyczny na Zachodzie zaczął się chylić ku upadkowi, a w Rosji Petitpas stworzył wspaniałe, ale właśnie wręcz przeciwstawne baletowi Noverre'a widowiska, składające się z samych *divertissements*, ledwo-ledwo powiązanych nicią wątku tematycznego. Reformatorzy baletu, poczynając od Noverre'a i Didelota, a kończąc na Petitpas, Diagilewie, Fokinie i Golejzowskim, nagromadzili w tej sztuce nieprawdopodobną ilość sprzeczności. „Znawcy baletu" usiłują nie dostrzegać w tych sprzecznościach zmarszczek starości. A przecież w tym samym widowisku występują równolegle i ruchy czysto techniczne, pozbawione wszelkiej treści znaczeniowej, które jeszcze Noverre określał jako „nic nie mówiące piruety", i ruchy emocjonalno-pantomimiczne, i szyfrowy język gestów, i stylizowane tańce ludowe czy salonowe, absolutnie niczym nie wiążące się z *pointe*'ami klasycznych *pas de deux*.

Sprzeczności te znajdują wyraz nawet w kostiumach. Jedna postać kroczy po scenie, wlokąc za sobą wielometrowej długości tren ze złotogłowiu, gdy równocześnie inna, odziana w kusą gazową spódniczkę, biega na czubkach palców. Jest to równie niedorzeczne, jak gdyby car Fiodor Joannowicz wyszedł na scenę w królewskim płaszczu, a Godunow — w trykotach kąpielowych.

W tym miejscu niejeden czytelnik zapewne rozgniewa się na mnie i powie, że albo nic a nic się nie rozumiem na „czarującej konwencji baletu", albo po prostu zażartowałem sobie dla dowcipu.

Otóż nie. Doskonale rozumiem i szanuję wszelką konwencję w sztuce, gdyż konwencja jest właśnie językiem sztuki, ale dzieło sztuki musi opierać się na jednej tylko konwencji, a nie na różnych. Tu zaś mamy do czynienia z mechaniczną mieszaniną konwencyj, stanowiącą łańcuch atawizmów, a to, że jesteśmy do tego przyzwyczajeni, w niczym nie zmienia istoty rzeczy.

Cyrk dzisiejszy nie ma, jak wiadomo, nic wspólnego z cyrkiem starorzymskim i jeśli go czymś przypomina, to chyba tylko nazwą i okrągłą areną. Rodowód naszego cyrku bynajmniej nie sięga tak daleko. Wywodzi się on z pokazów figurowej jazdy konnej. Arena jest okrągła ze względu na konia, a średnicę jej określiła długość bicza. „Starsi bracia" z reguły traktują cyrk z lekceważeniem, mimo to jednak zdobył on sobie w połowie XIX wieku bardzo poważną pozycję społeczną. W Petersburgu wybudowano dlań wspaniały gmach, w którym później ulokowała się opera. Cyrk stosunkowo szybko wchłonął w siebie jarmarczną estradę i konie przestały być niezbędnym rekwizytem przedstawienia. Cyrk przeszedł cały szereg form ewolucyjnych. W połączeniu z teatrem tworzył wspaniałe spektakle równocześnie w manežu i na przylegającej doń scenie, albo też w potrójnej wielkości manežu, rozrastając się do rozmiarów stadionu. Dzisiaj w porównaniu z okresem rozkwitu stał się cyrk o wiele skromniejszy i dawno już zaczął wyrosłe w nim numery przekazywać estradzie. Wytworzył się swoisty krąg — od jarmarcznej budy do cyrku i od cyrku do współczesnej estrady.

Bynajmniej nie zamierzam prorokować upadku tej czy innej współczesnej formie sztuki widowiskowej, w naszym kraju bowiem nowe warunki ekonomiczne i nowy ustrój socjalny zapewniają rozwój wszelkiej sztuce, a więc i widowiskowej. Ale ewolucja rodzajów i form sztuk widowiskowych jest nieunikniona, i wydaje mi się, że zmiany w nich będą przebiegały w zależności od rozwoju najmłodszego członka rodziny sztuk widowiskowych, od rozwoju sztuki

filmowej, którą Lenin określił jako najważniejszą dla nas „spośród wszystkich rodzajów sztuki".

Stopień rozpowszechnienia tej sztuki jest wprawdzie dokładnie znany, ale nie bierze się go w dostatecznej mierze pod uwagę, a to jest — moim zdaniem — duży błąd. Przytoczę choćby kilka cyfr porównawczych dotyczących Związku Radzieckiego. W ZSRR istnieje 735 teatrów i 15.200 czynnych kin, nie licząc kin typu zamkniętego (świetlicowych, szkolnych itp.).

W 1945 roku frekwencja w kinach osiągnęła cyfrę 573 miliony osób, podczas gdy wszystkie pozostałe rodzaje widowisk, a więc teatry, cyrki, koncerty, wykazały w tym samym roku cyfrę 130 milionów widzów.

W ciągu czterdziestu lat istnienia Moskiewskiego Teatru Artystycznego sztukę „Na dnie" (Gorkiego) oglądało milion osób, a film „Czapajew" również milion osób, ale w ciągu dwóch dni. Tych cyfr nie można lekceważyć, nie można się z nimi nie liczyć, bez względu na to, jaki się ma stosunek do kina czy do teatru i co się bardziej ceni.

Wiemy, jak wielkie znaczenie polityczne miały teatry w starożytnej Grecji, rewolucyjne teatry we Francji, jak wielką rolę społeczną i polityczną odegrał u nas Teatr Mały czy Teatr Stanisławskiego. Wiemy, jak wielki rezonans społeczny miało wystawienie „Na dnie" czy „Mieszczan", ale musimy stwierdzić, że dzisiaj czołowa rola, jeśli chodzi o rezonans społeczny i polityczny, przypada filmowi. Jest to rzecz bezsporna. Piosenki filmowe śpiewane są w całym kraju i nawet poza jego granicami. Artyści filmowi cieszą się ogromną popularnością w swoim kraju, a często i za granicą. Artysta filmowy taki jak Chaplin, nawet gdyby nigdy nie wygłaszał przemówień i nie pisał artykułów, staje się osobistością na arenie społeczno-politycznej świata. To również nie ulega wątpliwości.

O tym, że film może przytłoczyć sobą i wyprzeć inne formy widowisk, mówi się już od dawna. Oczywiście, najłatwiej odpowiedzieć na to: „No cóż, zagadnienie nie jest nowe, widzicie sami, że wcale tak nie jest. Teatry przecież istnieją, nie ma więc o czym mówić, każda rzecz ma swoje miejsce". Moim zdaniem taka odpowiedź to chowanie głowy w piasek. A chowanie głowy nigdy nie ratowało strusia, nie może też uratować teatru.

Chcąc ustosunkować się do tego zagadnienia poważnie, chcąc zrozumieć i choćby w przybliżeniu przewidzieć ewentualną ewolucję sztuk widowiskowych, należy ustalić zasadniczą różnicę między filmem a teatrem we wszystkich jego odmianach.

Należy zdać sobie sprawę, jakich funkcji teatru nie może spełniać sztuka filmowa, jakich właściwości widowiskowych teatru brak filmowi.

Kiedy się szuka różnicy między filmem i teatrem, nasuwa się przede wszystkim poczucie trójwymiarowości, przestrzenności i głębi, jakie daje nam teatr, cyrk czy estrada, i poczucie dwuwymiarowej płaszczyzny kina, gdzie obraz rzutuje się na ekran. Ale zastanówmy się, czy rzeczywiście słuszne są nasze wyobrażenia, że obraz kinowy jest płaski, a obraz teatralny — przestrzenny.

Jeśli wnikniemy głębiej w nasze wrażenia, dojdziemy do wniosku, że rzecz ma się zgoła inaczej.

W teatrze mamy przed sobą pewną płaszczyznę widzialną ujętą w ramy portalu, ustawioną frontalnie w stosunku do widza (nie biorę pod uwagę niewygodnych i nielubianych przez widza miejsc bocznych, które też uważane są

za nieodpowiednie do oglądania tego rodzaju widowisk). Mamy tu więc obraz frontalny i jeden, stały, kąt widzenia. Dlatego też zasadniczo biorąc, odczuwamy nie przestrzeń sceny, ale wyobrażenie przestrzeni na scenie, zbliżone najbardziej do płaskorzeźby. Aktorzy teatralni z reguły starają się wyjść naprzód i nie lubią oddalać się w głąb sceny, zwłaszcza jeśli jest ona pozioma.

Elementy głębokości sceny często zastępuje się elementami wysokości. Jako minimum stosuje się tu podniesienie podłogi samej sceny, jako maksimum — schody, balkon czy okno. Obserwujemy tu więc te same chwyty, które stosuje się nie tylko w płaskorzeźbie, ale w ogóle w sztuce plastycznej, gdzie to, co jest bardziej oddalone od widza, usiłuje wysunąć się wyżej, aby stać się widocznym.

Głównym ruchem aktora na scenie jest albo ruch frontalny, wzdłuż rampy, od kulisy do kulisy, albo wzdłuż niegłębokiej przekątnej, co znowu przypomina ruch w płaskorzeźbie.

Frontalne zamknięcie sceny ramami portalu wywołuje zupełnie naturalną i uzasadnioną dążność do podporządkowania tym ramom kompozycji scenicznej i daje poczucie osi centralnej nawet w tym wypadku, kiedy układ sceny nie jest symetryczny. Konwencjonalne kulisy umieszczone zwykle po bokach sceny, konwencjonalne stropy zwisające ze sznurowni ograniczają przestrzeń sceny i — zamykając ją w sobie samej — zdają się dowodzić, że poza tą przestrzenią nie ma już nic do zobaczenia. Nad sceną nie ma w zasadzie nieba, można je „zagrać", ale fizycznie ono nie istnieje. Wzlot do nieba aktora, choćby zawieszonego na linie, siłą rzeczy przeobraża się we wzlot nad stropy i widza interesuje raczej jako *trick* techniczny, niż jako element wątku tematycznego.

Inny zupełnie charakter posiada przestrzeń cyrku. Jest to arena otoczona widzami. Frontalność znika tu, i jeśli aktor zwraca się wciąż w tę samą stronę, znaczy, że gra on nie według prawideł sztuki cyrkowej, irytując tym widzów siedzących w bok odeń albo z tyłu. Tu, właściwie mówiąc, mamy do czynienia z obracającą się rzeźbą. Przy zachowaniu tego samego kąta widzenia dla każdego widza aktor czuje tysiące ócz wokół siebie.

Ale zasadnicza różnica między przestrzenią teatralną i cyrkową polega na tym, że scena teatralna dzięki środkom czysto plastycznym ma możność wywoływania wrażenia większej niż jest w istocie (perspektywiczny układ dekoracyj, pejzaż w głębi), gdy natomiast arenę cyrku widz odczuwa zgodnie z jej rzeczywistymi wymiarami. Scena jest tylko umownie ograniczona ramami portalu i tylnej kulisy, manež zaś absolutnie ograniczają jego rzeczywiste, własne wymiary.

A teraz zastanówmy się, jak odczuwamy przestrzeń na ekranie kina. Z pewnością nie możemy przestrzeni tej nazwać płaszczyzną. Widz widzi wszystko, co się odbywa na ekranie, z punktu widzenia aparatu filmowego, który dokonywał zdjęć. Oko widza znajduje się niejako wewnątrz obiektywu tego aparatu i porusza się wraz z nim. Nie ma to nic wspólnego z ruchem oka wzdłuż frontalnej płaszczyzny, poza którą jako płaskorzeźba zarysowuje się umowna przestrzeń sceny. Panorama w teatrze różni się zasadniczo od panoramy w kinie. Panorama w teatrze — to ruch przedmiotów w stosunku do widza, panorama w kinie — to ruch widza w stosunku do przedmiotów. Widz w kinie wcale nie siedzi na jednym miejscu. Wdrapuje się wraz z aparatem filmowym na dach i spogląda z góry w dół, a potem schodzi do piwnicy i spogląda z dołu do góry. Widzi to kapelusze ludzi, to ich stopy. Zbliża się do człowieka na odle-

głość kilku zaledwie centymetrów, to znów oddala się od niego na kilometry. W kinie znajdujemy się w ciągłym ruchu wewnątrz tej właśnie przestrzeni, którą widzimy, a nie poza nią, jak w teatrze czy cyrku.

O ile zależność od ram portalu i frontalność narzuca reżyserowi teatralnemu kompozycje zbliżone do graficznych konstrukcji malarza, o tyle brak frontalności i ograniczenia przestrzeni w kinie pozwalają reżyserowi filmowemu na niecałkowite podporządkowanie kompozycji ramom klatki filmowej, ponieważ ramy te przy ruchu obiektywu znikają. Zbyt sztywna kompozycja klatki filmowej, stosowana przez wielu reżyserów, doprowadza do obcej filmowi teatralności, „obrazkowości" i niejako odrzuca widza z powrotem na widownię, pozbawiając go możności wędrowania wraz z aparatem filmowym po nieskończonej jak świat przestrzeni sztuki filmowej, przestrzeni będącej dla filmu jednym z głównych środków jego wyrazu.

Gotów jestem założyć, że wszystkie moje rozważania na temat dwuwymiarowości przestrzeni scenicznej i trójwymiarowości płaskiego ekranu mogą się wydać nie dość przekonywające. Ale przecież za kilka lat kino stanie się już naprawdę stereoskopowe czyli przestrzenne. Zatem przy całkowitym technicznym opanowaniu reprodukcji dźwięku, barwy, głębi i przestrzeni widowisko filmowe zewnętrznie niczym nie będzie się różniło od teatru, dzięki zaś możności poruszania się w przestrzeni będzie nawet bardziej interesujące. Ale czy wynika z tego, że sposób odczuwania widowiska filmowego będzie wtedy identyczny ze sposobem odczuwania widowiska teatralnego, tylko że jeszcze wzbogacony o nowe możliwości wyrazu? Gdyby tak miało być, musielibyśmy dojść do wniosku, że za jakiś czas nie będzie poza kinem żadnych innych rodzajów widowisk, a teatr, jeśli nawet utrzyma się, to tylko jako swego rodzaju laboratorium. Takie teatry, stanowiące króliki doświadczalne dla filmu, istnieją już zresztą w Ameryce. Sztuki wystawia się w nich albo dla treningu aktora, albo dla zbadania walorów tematu i fabuły przyszłego filmu.

Aby więc znaleźć linię podziału między filmem a teatrem, która by pozwoliła na stwierdzenie możliwości współistnienia tych obu sztuk, musimy dociec, co je od siebie różni. Skoro nie znaleźliśmy tej linii podziału w odmienności przestrzeni, to może znajdziemy ją w odmiennych zasadach czasu, który tak samo jak przestrzeń jest jednym z głównych elementów sztuki widowiskowej.

Zarówno w filmie jak i w teatrze rozróżniamy dwa rodzaje czasu, mające różny charakter kompozycyjny.

Jeden rodzaj czasu wypływa z akcji fabularnej. Czas fabularny rzadko zbiega się z czasem faktycznym, w którym odbywa się widowisko.

W ciągu dwóch godzin przedstawienia czy filmu może upłynąć i rok, i dwa, a nawet setki lat czasu fabularnego. Każdy następny akt, obraz czy scena może nas przenieść w zupełnie inny czas, i to nie tylko naprzód, ale i wstecz. W tym sensie film różni się od teatru tylko tym, że skoki w czasie fabularnym w filmie zachodzą częściej i zwykle obejmują większe okresy.

Ale prócz czasu fabularnego w sztuce teatralnej i filmie, jak w każdej zresztą sztuce widowiskowej, istnieje czas potrzebny dla samego procesu widowiska, dla czysto fizycznego działania. Ten to właśnie czas jest głównym instrumentem w ręku reżysera i aktora. Ten to właśnie czas, a nie czas fabularny, tworzy melodię, rytm i tempo w dźwięku i ruchu.

Film może operować tym czasem zupełnie tak samo jak teatr, ale może po-

nadto czynić z nim to, czego nie potrafi czynić teatr. Film może rozciągać i skracać ten czas. Nie dość, że może on skrócić czas fizyczny przejścia od jednej sceny do drugiej po prostu przez inne ustawienie aparatu, czego nie może zrobić teatr, ale może on również bez jakiegokolwiek montażu rozciągnąć albo skrócić czas fizyczny trwania samej sceny. Osiąga się to przez zwolnione albo przyśpieszone zdjęcia, dzięki czemu wszystkie ruchy fizyczne reprodukowane na ekranie zostają odpowiednio przyśpieszone lub zwolnione, nabierając przez to specyficznej, nieosiągalnej dla teatru siły wyrazu.

Ale to jeszcze nie wszystko. W podobny sposób może film przemienić czas fabularny w czas fizyczny i skrócić akcję fabularną, odbywającą się na przestrzeni miesiąca, do akcji, rozgrywającej się na ekranie w ciągu 15—20 minut. I na odwrót: akcję trwającą np. pół minuty rozciągnąć na całą godzinę. Trzeba dodać, że film dzięki zastosowaniu teleobiektywu może dowolnie powiększać lub zmniejszać fizyczną przestrzeń i głębię.

W filmie, który pokazuje, jak rośnie np. fasola, stosuje się sposób maksymalnie zwolnionych zdjęć. Kilka obrotów korbki w ciągu dnia. Zdjęcia trwają wiele dni, a obraz, utrwalający bieg tego czasu na ekranie, redukuje dni do kilku minut. Widzimy, jak ziarno fasoli leży w ziemi, jak pęcznieje, rozdyma się, porusza się jak żywe, wypuszcza cieniutką jak włos łodyżkę, jak łodyżka ta jakby po omacku szuka sobie przejścia między grudkami ziemi, a wydostawszy się na powierzchnię zabawnie rozgląda się na wszystkie strony. Potem widzimy, jak łodyżka wypuszcza wąs, jak ten wąs „świadomie" szuka, czego mógłby się uczepić, i znalazłszy tyczkę owija się wokół niej sprężystym ruchem. Potem pojawia się listek i następuje szybki wzrost rośliny.

A w innym filmie, w którym zastosowano szczególnie przyśpieszone zdjęcia przy pomocy bardzo silnego obiektywu-mikroskopu, przez kilka minut obserwujemy walkę mikrobów na języku człowieka, chociaż faktycznie całe zdjęcie zrobione zostało między jednym a drugim wciągnięciem powietrza w płuca.

Mówiłem w tej chwili o dwóch filmach naukowych, ale przecież tak samo można operować — i operuje się zresztą — czasem fizycznym również w filmach artystycznych.

Jakiż więc wniosek nasuwa się po rozpatrzeniu różnic aspektów czasowych w sztuce teatralnej i filmowej? Wniosek jest tylko jeden.

Film może nie tylko odtwarzać czas teatralny, ale może również potęgować siłę jego wyrazu. Zupełnie taki sam wniosek wysnuliśmy uprzednio odnośnie przestrzeni. Widzimy zatem, że zarówno w czasie jak i w przestrzeni, dźwięku czy barwie, a więc słuchowo i optycznie, film może nie tylko pokazywać wszystko to, czym rozporządza teatr, cyrk czy estrada, lecz jeszcze potęgować siłę ich wyrazu.

Czy nie ma jednak poza sferą wzroku i słuchu takich elementów, takich szczególnych właściwości teatru, cyrku czy estrady, których nie potrafi odtworzyć sztuka filmowa?

Owszem, takie elementy istnieją, a ujawnia je analiza wrażeń, jakie odbiera widz oglądający bezpośrednio występy wokalno-muzyczne, w zestawieniu z wrażeniami jego z tych samych występów reprodukowanych na ekranie. Istnieje cały szereg filmów będących właściwie sfilmowanym koncertem, rewią czy przedstawieniem cyrkowym. Sam byłem nie tylko widzem, ale i uczestnikiem dwóch takich „koncertów filmowych". W filmach tych reprodukowane

były występy Kozłowskiego, Baturina, Ojstracha, Rusłanowej, Chenkina, Redla i Chrustalewa, Moskwina, Edera i całego szeregu innych wielkich artystów i zespołów. I oto okazało się, że sukcesów Chenkina czy Kozłowskiego na ekranie nie można nawet porównywać z ich sukcesami w Sali Kolumnowej Domu Związków Zawodowych.

Na widowni w kinie widz nie dozna nawet dziesiątej części emocji, jakiej doznaje podczas występów Kozłowskiego, Chenkina czy Rusłanowej na koncercie.

Nie ponoszą tu winy ani artyści, ani reżyserzy, bowiem reprodukcja koncertu w kinie jest w sensie technicznym możliwa, ale nie może ona dać tego samego efektu, jeśli chodzi o odbierane przez widza wrażenia.

Przyczyna leży tu w istocie słowa „reprodukcja", właśnie w przedrostku „re". Reprodukcja z reguły tworzy dzieło sztuki w czasie, który już minął.

To, co widzimy w teatrze, na estradzie czy w cyrku, odbywa się równocześnie z odbieraniem przez nas wrażeń, teraz, w tej samej chwili.

To, co widzimy na ekranie, odbyło się już wcześniej, a więc nie jednocześnie z odbieraniem przez nas wrażeń.

Przekonamy się o tym najlepiej, gdy wyobrazimy sobie próbę reprodukcji w kinie występów sztukmistrza. Nawet jeśli film będzie barwny, dźwiękowy i przestrzenny, czyli nawet wówczas, gdy sztukmistrz zaprezentuje się widowni zupełnie taki sam, jakim go widzimy w cyrku czy na estradzie — mimo wszystko widz nie dozna takiej emocji, jakiej doznaje przy bezpośrednim zetknięciu się ze sztukmistrzem.

Istota tej emocji leży bowiem w tym, że widz obecny jest właśnie przy samym akcie, że sztuki wykonywane są w jego oczach.

Aby sztuka była jeszcze bardziej frapująca, sztukmistrz bierze zwykle od jednego z widzów chusteczkę czy monetę i wypuszcza z niej gołębia albo białą mysz. W kinie, choćby wypuścić z monety dwie lokomotywy, widz przyjmie to chłodno. Sztukmistrz i jego sztuki mogą być elementem fabularnym samego filmu, sztuki można pokazywać bohaterom filmu, ale nie można ich pokazywać z ekranu widzowi siedzącemu na widowni kina. I nie pomoże najdoskonalsza technika zdjęć ani teleobiektywy, nie pomogą zwolnienia czy przyśpieszenia obrotów korbki aparatu, nie pomogą *tricki* optyczne — reżyser filmowy jest tu zupełnie bezradny.

Tak samo nie można w kinie pokazywać pogromcy tygrysów. W fabule można. W kronice można. Ale istota emocji przy tego rodzaju widowisku w cyrku polega na tym, że akt poskromienia odbywa się tu równocześnie z aktem apercepcji, że widz w pełni uczestniczy w rytmie tego aktu, odczuwa jego napięcie i w każdej chwili może się spodziewać autentycznej śmierci pogromcy, a nie fabularnej śmierci bohatera.

Równie niedorzeczne byłyby próby reżysera filmowego, który by pragnął pokazać kunszt improwizatora. Właśnie dlatego, że Chenkin posiada niezwykły talent improwizowania, w najszerszym tego słowa znaczeniu, właśnie dlatego, że potrafi on nawiązać bezpośredni kontakt z widzem, jego opowiadania na ekranie tracą połowę ekspresji.

Umyślnie wybrałem najbardziej jaskrawe przykłady; ale emocję, jaką daje obecność przy akcie twórczym, odczuwamy nie tylko wówczas, gdy podziwiamy sztukmistrza, pogromcę zwierząt czy improwizatora.

Właśnie to, jak brzmi głos śpiewaka dzisiaj, właśnie w tej chwili dźwięcząca fermata jest bardzo istotna w apercypowaniu Kozłowskiego, Reizena czy Barsowej.

Widz podświadomie i całkiem słusznie odczuwa, że jest uczestnikiem danego aktu, jego współtwórcą, i że dany koncert jest w pewnym sensie jedyny i niepowtarzalny. I tak jest w istocie. Od składu widowni, od liczebności widzów, nawet od przypadkowego kaszlu na widowni zależy dzisiejsza emocja aktora, dzisiejszy temperament jego gestu i te nieuchwytne niuanse intonacji, które nawet z wyuczonego tekstu czy ruchu czynią improwizację.

Kino nie może zaspokoić widza w jego pragnieniu obecności i uczestniczenia w akcie twórczym. Nic dziwnego, że publiczność tak pragnie zobaczyć „żywych" aktorów filmowych i bezpośrednio z ich ust usłyszeć pieśń, która spodobała się jej na ekranie. Emocja, jaką daje obecność przy akcie twórczym, polega na tym, że jesteśmy świadkami przetwarzania materiału w nową treść, jesteśmy świadkami procesu transformacji, procesu przeobrażania.

Sztuka rzeźbiarza sprawia, że kamień przeobraża się, staje się człowiekiem; sztuka malarza sprawia, że farba położona na płótno przeobraża się w obłok, ptaka czy kwiat.

Dzięki sztuce teatralnej nie tylko jeden człowiek przeistacza się w innego: Moskwin w Łukasza, Szalapin w Bartola, ale przeobraża się również wszystko dokoła aktorów i na drewnianej podłodze sceny wyłania się to miasto, to las, to brzeg morza.

Widz teatralny jest pod tak przemożnym wpływem cudu przeobrażenia, że często oklaskuje nie fabularne momenty treści, lecz poszczególne momenty procesu twórczego, które go zachwyciły.

Oklaskuje prawdziwość odegranego przez aktora fragmentu, długość fermaty w arii, obłoki płynące po niebie dekoracji, przewalające się fale przypływu morskiego, nawet poświatę księżyca.

Czemu w kinie widz oklaskuje tylko pewne kulminacyjne momenty akcji, a nigdy nie będzie oklaskiwał ani obłoków, ani księżycowego blasku? (Mówię tu o filmach zwykłych, a nie rysunkowych.) — Z nader prostej przyczyny. W tych momentach na ekranie nie odbywają się żadne przeobrażenia, nie dzieją się żadne cuda. To są prawdziwe obłoki, prawdziwe fale i prawdziwy księżyc.

Jeśli się wmyślimy w różnorodność naszych własnych wrażeń w teatrze i w kinie, odkryjemy bardzo interesujące prawa. Jeśli np. w kinie choć przez jedną sekundę wyczujemy falsyfikat, malowaną dekorację, sztuczne drzewo, krople wazeliny zamiast kropel potu na twarzy bohatera, natychmiast odczujemy to jako fałsz, nieprawdę. Dlatego też, jeśli reżyser filmowy korzysta z usług malarza czy dekoratora, to tylko po to, by mu oni zrobili nie obraz czegoś, lecz imitację, którą widz przyjmie za autentyk.

Ale jeśli w teatrze reżyser zasadzi całą scenę prawdziwymi drzewami, a podłogę wyścieli prawdziwą darniną, wyda się to nam absurdem, gdyż w teatrze szukamy nie autentyku, lecz właśnie obrazu.

Jeśli na ekranie płonie dom, jesteśmy przekonani, że widzimy prawdziwy pożar i prawdziwy ogień, ale gdyby się nam choć przez sekundę wydało, że na scenie teatru, gdzie fabuła sztuki wymaga pożaru (choćby np. w operze „Dubrowski"), widzimy prawdziwy ogień i dym, po prostu rzucilibyśmy się do ucieczki.

Ta różnorodność odczuwania obejmuje nie tylko apercepcję przyrody czy tła, lecz również postaci.

Wyobraźmy sobie film, w którym bohaterem jest garbus. Wystarczy, byśmy zauważyli, że nie jest on prawdziwym garbusem, że garb jego jest sztuczny, a natychmiast poczujemy się oszukani i sugestię filmu przetnie świadomość nieprawdziwości.

W teatrze zachodzi zjawisko odwrotne.

Wyobraźmy sobie sztukę, w której jedną z postaci jest garbus. Niech to będzie np. Quasimodo w „Esmeraldzie". I oto wystarczy tylko pomyśleć, że garbusa gra prawdziwy garbus, a zrobi się nam nieprzyjemnie i sugestia teatralnej prawdy pierzchnie.

Czy zwróciliście kiedy uwagę, że bohater filmu może wypić na ekranie choćby beczkę piwa, a przyjmiemy to bez cienia wątpliwości, ale niech tylko aktor na scenie podniesie do ust kielich szampana, a natychmiast zaczyna dręczyć nas pytanie, co to jest: lemoniada czy herbata. A dzieje się tak dlatego, że widz teatralny podświadomie oddziela aktora od bohatera, którego aktor gra, a w tym momencie szampan wlewa się do gardła nie bohatera, lecz samego aktora.

W zwykłym filmie, niczym nie naruszając jego praw, może sobie spokojnie spacerować kot, ale niech tylko kot zjawi się na scenie teatru — widowisko zostanie faktycznie przerwane, gdyż widz patrzy tylko, dokąd ten kot pobiegnie: do orkiestry czy za kulisy. Na ekranie mogą chodzić stada krów, może cwałować kawaleria, mogą przewalać się czołgi, ale niech się tylko na scenę teatru wypuści konia, a publiczność odczuje to jako pospolity *trick* i pochłonięta będzie jedną myślą: czy aby koń zachowa się przyzwoicie. Na ekranie mogą być i dorośli i dzieci, i nawet niemowlęta, ale niech w operze „Rusałka" zjawi się na scenie dziewczynka, a opera znika i publiczność myśli tylko, ile mała ma lat i czyją jest córką. A już pokazanie w teatrze niemowlęcia jest czymś zgoła niemożliwym.

Czemu się tak dzieje? Bo na ekranie i kot, i koń, i czołgi znajdują się śród prawdziwych przedmiotów i prawdziwej przyrody i niczym nie kłócą się z otoczeniem, gdy natomiast w teatrze znajdą się one wśród wyobrażonych przedmiotów i wyobrażonej przyrody, same będąc prawdziwe, a więc kłócić się będą z otoczeniem. Na scenie teatru wszystko — i aktorzy, i dekoracje — gra nie samych siebie, lecz transformuje się, a kot pozostaje kotem. Dlatego to nawet prawdziwa woda w teatrze razi widza tym, że jest w kolizji z otoczeniem, i jeśli w pierwszym akcie ktoś wyleje na podłogę sceny wodę ze szklanki, w drugim akcie widz przygląda się uważnie: wytarto też tę kałużę czy nie.

Stąd nieodparty wniosek, że teatr jest przede wszystkim sztuką wyobrażeniową i tym właśnie najbardziej różni się od zwykłego filmu. Niemal wszystkie elementy składowe teatru są natury wyobrażeniowej. Teatrowi właściwe jest tylko to, co uległo transformacji, a nie pozostało samym sobą, i jeśli na scenie teatru prawdziwych kotów i koni nie można pokazywać, to za to doskonale można je zagrać. Aktor może zagrać wszystko — i psa, i kota, i diabła, i anioła, i czarownika, i wróżkę. Wystarczy przypomnieć choćby „Niebieskiego ptaka", „Demona", „Konika-garbuska", „Królewnę Śnieżkę" czy „Sen nocy letniej". Nie warto zresztą wyliczać przykładów. Każdy z pewnością znajdzie ich dziesiątki.

Biegunowo różne są cechy zwykłego filmu. Ekran nie wyobraża, lecz pokazuje. Między tymi dwoma słowami jest ogromna różnica. Obraz w kinie powstaje tylko z sumy faktów. Z prawdziwej wody, prawdziwego nieba, prawdziwego człowieka może powstać obraz wojny, ale każdy poszczególny przedmiot, żywy czy martwy, jest nie wyobrażony, lecz faktyczny.

I dlatego w zwykłym filmie można pokazać kota czy niemowlę. I na to mamy dziesiątki przykładów. Ale zagrać w filmie kota nie można, jak nie można zagrać anioła, diabła czy wróżki. Jeśli się to udaje, to tylko jako oczywisty *trick* (Chaplin jako kura w „Gorączce złota"), ale na serio, naprawdę — nie uda się to, bo udać się nie może.

Dlatego też sądzę, że umownie baśniowa, alegoryczna tematyka nie mieści się w ramach sztuki zwykłego filmu. Za niepowodzenia takich filmów nie można czynić odpowiedzialnymi reżyserów, wynikają one bowiem organicznie z istoty tego rodzaju sztuki. Przykład: film „Złodziej z Bagdadu" A. Kordy. Udałe jest w nim wszystko, co dotyczy egzotyki i detektywistycznej fabuły (mówię w tej chwili nie o smaku artystycznym, którego temu filmowi brak), lecz wszystko, co ma w tym filmie charakter baśniowy, chybiło. Nie wystarczy powiększyć prawdziwego, żywego człowieka czterdziestokrotnie, by mógł stać się dżinem, gdyż różnica między dżinem a człowiekiem jest nie ilościowa, lecz jakościowa. A jakość ta polega na tym, że dżin nie istnieje, że jest irrealny, wobec czego nie można go pokazać, mogą go tylko wyobrazić słowa poety, rysunek malarza, marmur rzeźbiarza czy gra aktora na scenie. Dżin pokazany, a nie wyobrażony, traci swą baśniową realność, staje się faktem i w konsekwencji przestaje być dżinem. Olbrzym o tłustych lędźwiach, w nieprzyzwoitych majtkach — to zjawisko patologiczne, a nie baśniowe.

To samo prawo dotyczy również wszystkich otaczających nas przedmiotów oraz przyrody. W filmie „Gabinet doktora Kalligari" prawdziwi ludzie żyli pośród teatralnych, umownych dekoracji. Jestem przekonany, że czytelnik zgodzi się ze mną, iż było to co najwyżej oryginalne, ale nie było w tym organicznej harmonii.

Zwykłemu filmowi do tego stopnia obce jest wszystko, co ma charakter umowny, że jeśli zastąpić zwykłą mowę ludzką mową umowną, śpiewem czy pantomimiczno-baletowym gestem, czyli środkami czysto wyobrażeniowymi, nieuchronnie naruszy to organiczną całość filmu. Stąd niepowodzenia reżyserów, którzy próbują filmować opery. Na scenie teatru Oksana może śpiewać arie wśród umownych drzew, umownych chat, stojąc na umownym śniegu, ale nie może stać na prawdziwym śniegu, wśród prawdziwych chat i mówić śpiewem.

Wydaje mi się, że wnioski same się narzucają, ale nim je sformułujemy, należy zastanowić się nad zagadnieniem, którego dotąd nie poruszyłem. Jest to zagadnienie miejsca i funkcyj teatru kukiełkowego i filmu rysunkowego. Jeśli te rodzaje sztuk widowiskowych mają jakieś swoje specyficzne właściwości, które nie dają się niczym zastąpić, to istnienie ich nie może nie mieć wpływu na wnioski ogólne. Jeśli zaś ani kukiełki, ani filmy rysunkowe nie posiadają żadnych niezastąpionych właściwości, to wynika stąd, że są to zjawiska czysto przypadkowe, zbędne w istocie rzeczy gatunki, lansowane tylko przez modę, i że przeto nie należy brać ich pod uwagę we wnioskach ogólnych.

Obie te sztuki — kukiełki i filmy rysunkowe — są przede wszystkim sztukami wyobrażeniowymi. To różni je od zwykłego filmu. Ale przecież sztuką

wyobrażeniową jest, jak wiemy, również teatr. Jakimiż to szczególnymi właściwościami różni się sztuka kukiełek i filmów rysunkowych od sztuki wyobrażeniowej teatru?

Najprostszą i zarazem najwłaściwszą odpowiedzią na to pytanie będzie stwierdzenie, że w zwykłym teatrze na scenie gra żywy człowiek, podczas gdy w filmie rysunkowym i w teatrze kukiełek człowieka zastępuje rysunek albo poruszająca się figurka. Czy ta zamiana jest konieczna? Jakich nowych właściwości nabiera rola czy postać, jeśli odtwarza ją nie człowiek, lecz kukła lub rysunek? Czy zamiana taka jest atrakcyjna i na czym jej atrakcyjność polega? Narzuca się odpowiedź, że kukła lub rysunek mogą dokonywać całego szeregu takich ruchów fizycznych, których nie może dokonać człowiek. Rysunek np. może zmieniać kształt, powiększać się, grubieć, cienieć, poruszać się w sposób dowolny, ręce mogą się wydłużać na cały ekran, a potem znów wracać do normalnych wymiarów. Drewniana kukła może zgubić głowę i odnaleźć ją z powrotem. Czyż nie jest to główną właściwością teatru kukiełek i filmu rysunkowego, która uzasadnia ich istnienie i stanowi o ich atrakcyjności?

Mimo że wszystkie te ekscentryczne możliwości niewątpliwie istnieją i mogą być wyzyskane, nie to jest w sztuce filmu rysunkowego czy teatru kukiełek najbardziej istotne. Aby kukiełka mogła być atrakcyjna, wcale nie trzeba jej odrywać głowy i na powrót przylepiać. Jeśli kukła zwyczajnie usiądzie sobie na krześle, założy nogę na nogę i zapali papierosa, czyli wykona najnormalniejsze, najzwyklejsze ruchy, może to wywołać burzę oklasków i najżywszą reakcję widzów.

Co jest przyczyną takiej reakcji? Przyczyna jest ta, że każdy krok kukły, jeśli nawet mówić tylko o ruchach fizycznych, przeistacza się w obraz. Siła wyrazu kukły i rysunku jest ogromna. Wynika ona z ekscentryczności rysunku i kukły. Dla widza rysunek i kukła to przede wszystkim przedmioty martwe, pozbawione duszy, i dlatego jeśli tchnąć w nie życie, widz odczuwa to jak cud. Kukła i rysunek grają nie same siebie, ale coś wręcz im przeciwstawnego.

Bo przecież takie jest prawo sztuki wyobrażeniowej, że im dalszy jest materiał od tego, w co się przeistacza, tym większy jest cud sztuki, cud przeobrażenia. I na odwrót: im bliższy jest materiał temu, w co się przeistacza, tym mniejszy jest cud sztuki, cud przeobrażenia, który znika zresztą zupełnie, jeśli materiał całkowicie pokrywa się z tym, co wyobraża.

W tym wypadku materiał nie wyobraża po prostu nic, lecz pozostaje samym sobą. Za pomocą pudełka od zapałek nie sposób wyobrazić pudełka od zapałek. Tym też właśnie różni się słowo „wyobrazić" od słowa „pokazać", bo przecież pokazać pudełko od zapałek można. Za pomocą pudełka od zapałek można wyobrazić człowieka, jeśli wetknąć w nie zapałki w taki sposób, aby stanowiły rączki i nóżki. Można pudełkiem od zapałek wyobrazić łódkę, jeśli przymocować doń coś, co przypomina żagiel. Karty do gry mogą wyobrażać domek, namiot, płot, ale nie mogą wyobrażać kart do gry.

Jeśli więc twierdzenie to jest słuszne, a zdaniem moim nie podobna mu zaprzeczyć, oznacza ono, że człowiek nie może wyobrażać po prostu człowieka, człowieka w ogóle.

Na pierwszy rzut oka wydaje się to bezsensowne. Cóż wobec tego odbywa

się w zwykłym teatrze? Przecież tam grają ludzie i wyobrażają ludzi. Czemuż to, jeśli chodzi o pudełko od zapałek, zasada ta wydawała się słuszna, logiczna, a w zastosowaniu do człowieka staje się niesłuszna, a nawet absurdalna? Absurdalna wydaje się ona tylko na pierwszy rzut oka. Aktorzy na scenie grają nie człowieka, lecz odmiany człowieka. Iwan Moskwin grał horodniczego nie będąc sam horodniczym. We wszystkich rolach jego przeobrażenia wydawały się cudem, taka była ich skala. Ale mając zagrać tę czy inną rolę, Moskwin nie musiał zastanawiać się, jak zagrać człowieka w ogóle, gdyż aktor poza tym, że jest aktorem, jest właśnie człowiekiem. Pracując nad obrazem, nad rolą, aktor myśli o tym, jakby swoje cechy indywidualne zorganizować w jakąś nową kombinację, która by mu pozwoliła stać się innym człowiekiem. W teatrze żywego aktora prosty fakt chodzenia po scenie czy możność usadowienia się na krześle nie wywołuje u widza zdziwienia jako coś niezwykłego, gdy natomiast w teatrze kukiełek te same ruchy fizyczne wydają się dziwne, gdyż nie są właściwe bezdusznej kukle. Kiedy kukła zwyczajnie idzie sobie albo zwyczajnie siada, jeszcze zanim zaczęła grać określoną rolę, już przez to samo wydaje się dziwna, że gra człowieka w ogóle, człowieka jako takiego. To jest chyba najbardziej zasadnicze i istotne, jeśli chodzi o siłę wyrazu, i dotyczy zarówno kukieł jak i filmu rysunkowego.

Teraz pozostaje nam tylko wyjaśnić, jaki jest sens tej ekspresji. Czy odkrywa ona coś nowego w wyobrażanym obiekcie, czy też sprawa sprowadza się tylko do samego efektu naśladownictwa. Tu wypada wspomnieć uwagę Lenina o „ekscentryczności" jako specjalnej formie sztuki teatralnej.

„Jest tu jakiś satyryczny czy sceptyczny stosunek do tego, co jest ogólnie przyjęte — zauważył Lenin w rozmowie z Gorkim — dążenie do wywrócenia na nice rzeczy zwykłej, do pewnego wypaczenia jej, wykazania jej alogiczności. Zawiłe, ale interesujące"*.

W zasadzie podstawowym obiektem wszelkiej sztuki jest człowiek i wszystko co go otacza.

Wiemy, że wszelka sztuka jest umowna, ale może ona być rozmaicie umowna i rozmaite mogą być jej metody przenikania w życie.

Bywa, że artysta tworzy realne, możliwe postaci i stawia je w możliwych sytuacjach, okolicznościach. Znamy bardzo wiele takich utworów. Prawie zawsze tę właśnie metodę stosował Czechow, Tołstoj, Ostrowski, Balzac, Molier, Fiedotow, Riepin.

Ale bywa, że autor — czy to będzie malarz, pisarz czy reżyser — ustawia nierealne, niemożliwe postaci w możliwych okolicznościach, albo możliwe postaci w niemożliwych okolicznościach, albo też zarówno przedstawiane przezeń postaci jak okoliczności są nierealne, niemożliwe. Takich utworów jest również wiele. Taki jest niemal cały folklor, taki jest Dante, Homer, Swift, Kryłow, Lafontaine, po części również Gogol i Sałtykow-Szczedrin, taki jest Granville, Doré czy Kukryniksy.

Trudno znaleźć terminy dla określenia tych dwóch różnych metod. Najsłuszniej chyba będzie nazwać pierwszą metodę „sztuką realnych możliwości", a drugą — „sztuką niemożliwości".

Każdą z tych metod można równorzędnie tworzyć dzieła realistyczne, natu-

* Maksym Gorki: „W. I. Lenin".

ralistyczne lub fantastyczne; bajki Kryłowa tak samo jak puszkinowski „Bałda", chociaż rozwiązane metodą „sztuki niemożliwości", są wybitnie realistyczne, gdy natomiast naukowa fantastyka Wellsa w zasadzie należy do „sztuki realnych możliwości".

Czy te dwie różne metody pokazywania życia są antagonistyczne? W pewnej mierze bezwzględnie tak. Ale antagonizm ten nie jest absolutny.

Gogol np. zawsze stosował w pracy dwie różne metody: „Martwe dusze" i „Wij", „Rewizor" i „Noc wigilijna". Sałtykow-Szczedrin również chwytał się obu tych metod: „Rodzina Gołowlewów" i „Miasteczko Głupow". U Szekspira „Otello" i „Sen nocy letniej". U Ostrowskiego „Do cudzych sań nie siadaj" i „Królewna Śnieżka".

Jeśli obie te metody są czasem stosowane przez tego samego artystę, znaczy to, że z jakichś powodów doszedł on do wniosku, iż w danym konkretnym wypadku celniejsza będzie jedna z tych dwóch metod, ale bynajmniej nie którakolwiek z nich. Zatem obie metody są jednakowo dopuszczalne, gdyż jedna nie może zastąpić drugiej.

Jeśli ten wniosek jest słuszny, nie trudno dowieść, że zarówno teatr kukiełek jak i film rysunkowy zajmują w sztukach widowiskowych miejsce analogiczne do tego, jakie w literaturze zajmuje Swift czy Kryłow, a w sztukach plastycznych Granville, Doré czy Kukryniksy.

W czymże więc zawiera się zasadnicza siła „sztuki niemożliwości"? W rozległości uogólnienia, w tym że sama idea utworu nabiera wyraźnych konturów konkretnego obrazu. Nie na darmo bohaterowie albo uczynki bohaterów tych właśnie utworów tak często stają się pojęciami ogólnymi, obiegowymi, jak Guliwer czy Gargantua. Zasady budowy obrazu uogólnionego staną się dla nas jasne, jeśli porównamy postaci różnych utworów właśnie w tym aspekcie. Wystarczy tylko zacząć porównywać, a wykryjemy wypadki niewspółmierności obrazów.

Proszę sobie wyobrazić spotkanie Anny Kareniny z Aksinią z „Cichego Donu". Przy całej różnicy epok i stanowiska społecznego obie te kobiety znakomicie mogłyby z sobą rozmawiać i nawet myśli ich i uczucia byłyby w pewnych momentach zbieżne. Aksinię i Kareninę można porównywać nawet wówczas, kiedy mają mało wspólnych rysów. To są postaci współmierne. Ale wyobrazić sobie spotkania Tartalii i Płatona Karatajewa nie podobna. Nie mogliby zamienić z sobą nawet dwóch słów. Są z sobą równie niewspółmierni jak Fomà Opiskin i Odyseusz. Każdy z nich wyraża inny stopień uogólnienia obrazu.

Taki czy inny stopień uogólnienia nie jest zresztą ani zaletą, ani brakiem danego obrazu, gdyż wynika z różnorodności funkcyj.

Siła obrazu Nataszy Rostowej leży w sugestywności, głębi i bogactwie indywidualnych rysów jej charakteru. Nataszę znamy od najdrobniejszych szczegółów powierzchowności do najdrobniejszych szczegółów duszy, i gdyby ktokolwiek z nas spotkał Rostową na ulicy, z pewnością poznałby ją, tak jak poznałby księżnę Bołkońską czy Pierre'a. Oczywiście obraz Nataszy Rostowej jest syntetyczny i jest bardzo wiele kobiet w jakimś sensie podobnych do niej, ale syntetyczność tego obrazu jest zupełnie inna niż syntetyczność obrazu Desdemony. Desdemona ma znacznie mniej cech indywidualnych, zyskując przez to funkcję większego uogólnienia.

Desdemona łączy w sobie większą liczbę kobiet i między innymi również Nataszę.

Czy znaczy to, że obraz Desdemony jest bardziej interesujący niż obraz Nataszy? Oczywiście nie. Po prostu funkcje ich obrazów są różne.

Angela Gozziego jest jeszcze mniej zindywidualizowana. Do jej charakterystyki: „młoda, piękna, szlachetna i zakochana" trudno byłoby cośkolwiek dodać.

Moskiewski Teatr Artystyczny znakomicie potrafi tworzyć takie postaci jak Natasza Rostowa. Tylko na jego scenie obraz jej zdobyć może pełnię wyrazu. Cała bowiem metoda gry Teatru Artystycznego opiera się na umiejętności odtwarzania cech indywidualnych, właściwych danemu człowiekowi. Nie darmo aktorowi Teatru Artystycznego przy kreowaniu roli zaleca się wyobrazić sobie nie tylko ten okres życia bohatera, który jest pokazany na scenie, ale również całe życie, które ten okres poprzedzało.

Ale tymi samymi metodami charakterystyki indywidualnej, tymi samymi metodami przenikania w głąb obrazu nie można zagrać Julii czy Otella. Nadmierna ilość cech indywidualnych przekreśla uogólnienie postaci. Karenin może być krótkowidzem i podnosić do samych oczu list Anny — nie jest to absolutnie sprzeczne z intencją Tołstoja, przeciwnie, może to uczynić obraz jeszcze żywszym, jeszcze bardziej prawdziwym. Otello nie może być krótkowidzem i podnosić do oczu chustki Desdemony, żeby sprawdzić, czy to jej chustka, czy czyjaś inna. To uniemożliwiłoby uogólnienie obrazu Otella. Roli Desdemony nie można doprowadzić do takiego stopnia zindywidualizowania, do jakiego można doprowadzić rolę Katiuszy Masłowej. Byłby to gwałt na Desdemonie i na Szekspirze, i zapewne dlatego właśnie Szekspir tak trudny jest dla Moskiewskiego Teatru Artystycznego, a w każdym razie o wiele dalszy mu niż Gorki, Czechow czy Tołstoj.

Gdy młodzi aktorzy studia Wachtangowa przygotowali i pokazali Wachtangowowi próbę „Księżniczki Turandot", Wachtangow zrozumiał, że nie podobna grać Gozziego nowoczesnymi metodami charakterystyki psychologicznej. Postaci i sytuacje z konwencjonalnie pięknych stają się po prostu fałszywe. I dlatego Wachtangow wpadł na pomysł, by grać nie samych bohaterów, lecz aktorów, którzy tych bohaterów odtwarzają. Powstała z tego zabawa w teatr. Starannie opracowywano cechy indywidualne grającego aktora i podkreślano naiwność i konwencjonalność postaci bajki. Ale było to widowisko na marginesie Gozziego, a bynajmniej nie jego „Księżniczka Turandot".

Gdyby natomiast obrazy Gozziego — jak zwykle w widowiskach Teatru Artystycznego — napełnić krwią i ciałem, rozprysłyby się one i rozpadły, gdyż nazbyt są przezroczyste, nazbyt kruche i nieskonkretyzowane, by wytrzymać taki ładunek.

Dlatego to artysta — czy to będzie pisarz, malarz czy reżyser — często musi rezygnować z materiału ludzkiego jako środka wyrazu.

Niedawno oglądaliśmy wspaniały film Disneya „Bambi". W filmie tym wcale nie ma ludzi. Na ekranie są tylko zwierzęta. Nie noszą ani spódniczek ani spodenek. Nie są to zwierzęta z bajki, większość z nich w ogóle nie jest ujęta karykaturalnie. Bohaterami filmu są jelenie. Żyją życiem zwierząt, chodzą na czterech łapach, skubią trawę, reagują ruchem uszu, szybkością biegu, wyciągnięciem szyi. To są — tylko jelenie. A równocześnie film

ten jest filmem o ludziach, nie o jakichś określonych, konkretnych ludziach, lecz o ludziach w ogóle. Łanię Disneya, z początku malutką, potem podrastającą, potem już zupełnie dorosłą, odczuwamy jako dziewczynkę, dziewczę, zakochaną dziewczynę, żonę, matkę. Nie jest ona ani blondynką, ani brunetką, ani Francuzką, ani Hiszpanką. Pozbawiona jest wszelkich cech osobistych, ale jest to kobieta w ogóle, dziewczyna w ogóle, matka w ogóle.

Film „Bambi" ma duże braki. Nie wszystkie sceny są w nim utrzymane w jednolitym stylu, szereg scen grzeszy całkowitym brakiem smaku, rażą dysonanse w reżyserii, ale mimo to film ma wielką siłę wyrazu. Ta jego siła wyrazu zawiera się w stopniu uogólnienia, w alegoryczności postaci, które przez asocjację wywołują u widza głębokie wzruszenie i sprawiają, że szczerze raduje się on i śmieje, i szczerze płacze.

Sam fakt powstania sztuki filmów rysunkowych świadczy, że jakikolwiek byłby nasz stosunek do „widowiska bez człowieka", rodzaj ten jest tak samo konieczny jak „sztuka niemożliwości" w literaturze.

Teatr kukiełkowy będzie musiał część swoich funkcji przekazać filmowi rysunkowemu, ale ani filmu rysunkowego ani kukiełek — nawet kiedy przejdą szereg ewolucyj — nie zastąpi sztuka żywego człowieka.

Film rysunkowy czeka dość trudny okres ewolucji przy przejściu na projekcję trójwymiarową.

Dla filmu zwykłego przejście to stanowi organiczny postęp w kierunku „prawdziwości", tj. ku temu, co jest jego podstawową siłą wyrazu. Będzie więc związane z komplikacjami natury raczej tylko technicznej, jak np. przebudowa aparatury do zdjęć i projekcji.

Filmy rysunkowe również będą musiały przejść na projekcję trójwymiarową, choćby ze względów czysto praktycznych, gdyż sale kinowe i ekrany zostaną przystosowane do wymogów filmu trójwymiarowego.

Ale w filmie rysunkowym przejście to bynajmniej nie wynika z jego naturalnych tendencji rozwoju. Z chwilą zastosowania projekcji trójwymiarowej przestanie on być filmem rysunkowym. Materiał przestanie być rozpoznawalny, na jego miejsce zjawi się iluzoryczna prawdziwość, miejsce obrazu natury zajmie kiepskie jej naśladownictwo. Aby odzyskać utraconą siłę wyrazu, film rysunkowy zamieni się w mało dotąd rozwiniętą multiplikację trójwymiarową. Ten proces ewolucyjny będzie, rzecz jasna, skomplikowany, a realizatorami tego nowego rodzaju alegorycznej sztuki filmowej będą — jak to zwykle bywa z inowacjami — zapewne nowi ludzie.

Myślę, że chyba czas już wyciągnąć ogólne wnioski z tego wszystkiego, com — może nie zawsze dość przekonywająco i precyzyjnie — starał się zanalizować w tych uwagach.

Wnioski to rzecz najtrudniejsza. Już teraz widzę przed sobą twarze tych, którzy się nie będą zgadzali z moimi wywodami, i słyszę słowa ich argumentów. Wszak miałem już kilka odczytów na ten temat, a poza tym wiele dyskutowałem o tych zagadnieniach z mymi przyjaciółmi. Filmowcy, którzy ze mną polemizowali, przeważnie nie zgadzają się z tym, że istnieją pewne dziedziny czy tematy, które nie nadają się na ekran. Z ich punktu widzenia i opera, i balet, i estrada, i bajka, i tematyka fantastyczna — wszystko może być rozwiązane środkami zwykłego filmu, jeśli wyzyskać różne jego możliwości techniczne. Już sam fakt jakiegokolwiek ograniczania sztuki filmowej wyda-

wał się im niedorzeczną herezją. Z ich punktu widzenia z chwilą całkowitego opanowania przez film barwy, dźwięku i trzeciego wymiaru wszelkie inne rodzaje widowisk, a wśród nich i teatr, znikną jako niepotrzebne, jako ograniczone w swym zasięgu działania w porównaniu ze sztuką tak masową jak film.

Na dowód powoływano się na powodzenie, jakim cieszył się wśród publiczności „Złodziej z Bagdadu" Aleksandra Kordy, na ogromny rozwój amerykańskich rewii filmowych i wreszcie na kryzys moralny i materialny, jaki przeżywają dziś teatry świata kapitalistycznego.

Na odwrót, większość dyskutujących ze mną pracowników teatru, estrady i cyrku w żaden sposób nie chciała zgodzić się z tym, że film może przejąć część funkcyj ich sztuki.

I wreszcie dość liczna grupa dyskutujących ze mną teatrologów i krytyków była zdania, że całe to zagadnienie ujmowane jest niewłaściwie, że w istocie rzeczy nie istnieje ono wcale. Wywodzili oni, że ten sam temat może być rozwiązany przez każdy rodzaj sztuk widowiskowych, zyskując w każdym odmienną siłę atrakcyjną. Dlatego też wszystkie rodzaje utrzymają się, a narodziny sztuki filmowej nie będą miały żadnego wpływu na dalsze istnienie teatru, cyrku czy estrady. Dla każdego z tych rodzajów znajdzie się właściwe miejsce, właściwa rola.

We wnioskach swoich chciałbym odpowiedzieć na te zasadnicze argumenty, przypuszczam bowiem, że również ci spośród czytelników, którzy się ze mną nie zgadzają, podzielą się na analogiczne trzy grupy i operować będą wykluczającymi się wzajem argumentami. Spróbuję odpowiedzieć najpierw tym, którzy uważają, że wszystko pozostanie na swoim miejscu.

Argumenty ich wydają mi się dość dziwne, gdyż operując metodą dialektycznej analizy w stosunku do procesów przeszłości, uparcie nie chcą się nią posługiwać w stosunku do teraźniejszości, co w konsekwencji nie pozwala im trafnie przewidywać przyszłego rozwoju sztuki.

A przecież materializm dialektyczny nie jest dogmatem. To instrument twórczej myśli. Współczesny stan sztuk widowiskowych to tylko ogniwo w łańcuchu dialektycznych przemian, a nie stacja końcowa, a skoro tak, to dalszy rozwój jest nieunikniony i nieuniknione są modyfikacje form.

Oczywiście teatrolog, który poświęcił się studiowaniu przeszłości, będzie widział w teraźniejszości jedynie uwieńczenie procesu historycznego i nie dostrzeże w niej początków przyszłego procesu. Ale to jest ślepota i konserwatyzm specjalisty. Rzecz jasna, urzędnikowi przy biurku wygodniej jest ujmować obecny stan sztuk widowiskowych lub, ściślej, instytucyj widowiskowych jako coś niezmiennego. Łatwiej mu wówczas układać etaty i zatwierdzać programy nauczania.

Ślepota owa nie byłaby może tak groźna, gdyby nie stała na przeszkodzie narodzinom nowych form, nie hamowała naturalnego biegu ewolucji. Wystarczy przecież w wielkich miastach zainstalować na stałe duże estrady, a większość numerów cyrkowych od razu porzuci arenę i okaże się, że okrągła arena cyrku o obowiązkowej trzynasto- i półmetrowej średnicy, która miała niegdyś swoje uzasadnienie, jest dziś niedogodna dla większości występujących na niej aktorów: iluzjonistów, sztukmistrzów, ekscentryków muzycznych, akrobatów, klownów, tj. dla tych wszystkich, którzy stanowią trzon współczesnego programu cyrkowego.

Na wielkich estradach znajdą właściwe sobie miejsce takie zespoły, jak zespół tańców ludowych Igora Mojsiejewa, teatralizowany jazz Utiesowa, chór Piatnickiego, wspaniały zespół sportowy Centralnego Domu Kultury Kolejarzy, chór Swiesznikowa, a nawet zespół pieśni i tańca Armii Radzieckiej. Wszystkie te zespoły występują w zgoła nieodpowiednich dla nich salach.

Ślepota tradycji sprawia również, że program teatrologii Państwowego Instytutu Teatralnego nie przewiduje osobnego wykładu historii i teorii filmu, jak gdyby film nie był jedną z form teatru, lecz czymś tak odległym od niego jak paleontologia czy numizmatyka. Ogólna historia i teoria sztuk widowiskowych nie istnieje, a „znawcy" jej ograniczają swoje studia do poszczególnych okresów, krajów czy wąskich gatunków. Studia takie są bardzo potrzebne i ważne, ale jeśli się nie widzi i nie zna całości, trudno cokolwiek zrozumieć nawet na wąskim odcinku. Podważa to wzajemne związki między poszczególnymi rodzajami, zwłaszcza w ich punktach stycznych, gdzie też najczęściej ukryte są przyczyny ewolucji. Bardzo łatwo można tych związków nie zauważyć, jak nie zauważa się związku między metodą Stanisławskiego a grą najlepszych aktorów filmowych, albo wydarzenia tej miary, co spotkanie literatury i dramaturgii.

Niegdyś, w sztuce starożytnego teatru, literatura i dramaturgia były ściśle z sobą zespolone. Słowo dźwięczało na scenie nie tylko jako replika wygłoszona przez bohatera dramatu, lecz również jako myśl autora, tłumacząca postępki bohatera i wyjaśniająca sens akcji. Autora reprezentował chór, śpiewak albo deklamator. Później, wobec szeregu okoliczności w owym czasie dla teatru bezspornie postępowych, słowo wyjaśniające akcję i ujawniające uczucia bohaterów wyszło z teatru, zastąpione po części przez monolog.

Dalsza ewolucja sztuki teatralnej z początku zredukowała, a następnie całkowicie wyparła monolog. W metodzie gry, jaką stosuje Moskiewski Teatr Artystyczny, monolog w zasadzie się nie mieści. Przecież człowiek nie rozmawia sam z sobą ani tak wiele, ani w taki sposób, jak choćby nawet w monologach Ostrowskiego, które zresztą pozostały w sztukach tego dramaturga z wcześniejszego okresu teatru. Nic dziwnego, że reżyserzy i aktorzy kierunku Teatru Artystycznego tyle wysiłku wkładają w uzasadnienie monologów. I nie udaje się to im mimo wszystko. Monologi w „Gorącym sercu", jeśli wsłuchać się w nie uważnie, wypadają z ogólnej struktury gry aktorów Moskiewskiego Teatru Artystycznego.

Istnieje termin, wprowadzony przez Stanisławskiego: „podtekst". Termin ten powstał właśnie dzięki temu, że ludzie nie zawsze mówią to co myślą i że zdanie w zależności od intonacji może wyrażać różną treść, różne uczucia i emocje. Podtekst stał się tekstem zasadniczym w sztuce Teatru Artystycznego. Ale podtekst nie jest wszechmocny. Żaden podtekst nie wyrazi uczuć, jakich doznają bohaterowie „Wojny i pokoju", „Anny Kareniny", „Zmartwychwstania" — słowem wszyscy bohaterowie powieści Tołstoja — przede wszystkim dlatego, że bohaterowie ci często sami nie zdają sobie sprawy, co dzieje się w ich duszach. Sprowadzić Tołstoja do replik albo kazać jego bohaterom wypowiadać słowa autora — to znaczy zupełnie nie rozumieć geniuszu Tołstoja.

Trudności inscenizacji skłoniły Moskiewski Teatr Artystyczny do wystawienia „Zmartwychwstania" z udziałem lektora. Wydaje mi się, że jest to

jedno z największych osiągnięć tego teatru. Lektor w „Zmartwychwstaniu" to nie „zło konieczne" inscenizacji, to znakomity pomysł, to spotkanie literatury i dramaturgii.

Podobne spotkanie nastąpiło również w sztuce filmowej. Pierwotnie było to tylko czysto techniczne zastąpienie napisów głosem spikera, ale po pewnym czasie okazało się, że spiker to nie napis, lecz zupełnie nowy środek wyrazu.

Takie filmy dokumentarne jak „Ukraina" Dowżenki czy „Wyzwolona Francja" Jutkiewicza stały się filmami artystycznymi właśnie dzięki wspaniałemu tekstowi spikera. Bezimienny głos za ekranem, głos, który apercypujemy jak myśl, dodaje perypetiom akcji i zachowaniu bohaterów nowych akcentów, nowych barw.

Gdy na ekranie ukazuje się rozsłoneczniona rzeka i pluskające się w niej kaczki, jest to tylko pogodny pejzaż, ale wystarczy, by głos za ekranem powiedział, że w rzece tej właśnie przed chwilą utonął bohater filmu, a już i słońce, i pluskające się kaczki nabiorą całkiem innego znaczenia.

Znamy już z filmów zdumiewające „monologi", kiedy usta bohaterów są zaciśnięte i tylko głos za ekranem wypowiada nie wypowiedziane przez nich myśli. Znamy cały szereg wspaniałych opisów literackich odkrywających treść całkowicie niemych scen.

Nie wolno nie dostrzegać spotkania literatury i dramaturgii, jakie dokonało się na ekranie, gdyż tylko tu otwiera się możliwość filmowania takich utworów jak „Wojna i pokój", „Cichy Don", „Młoda Gwardia".

Porzućmy sugestię rzekomej niezmienności rodzajów widowiskowych, wniknijmy uważnie w ich ewolucje, a przede wszystkim przestańmy się tych ewolucji bać.

Bo cóż w tym strasznego, że jedna forma zastąpi drugą? Przecież żadna z nich nie może być celem sama w sobie, gdyż cel ich wszystkich jest jeden: rozszerzenie naszych doznań, naszego poznania świata, a więc i naszej zdolności aktywnego ingerowania w procesy rzeczywistości, oddziaływania na życie i świadomego kształtowania go.

Przejdę z kolei do grupy tych moich przeciwników, którzy twierdzą, że film nie potrafi przejąć żadnej z funkcji teatru i że istnienie ogromnej ilości kin nie odbije się ani na pracy teatrów, ani na ich inscenizacjach, ani w ogóle na niczym. To ślepota zawodowa, która często staje się źródłem fałszywych kroków. Niechęć albo nieumiejętność zrozumienia wzajemnego stosunku sił wywołuje niepotrzebne współzawodnictwo teatru i filmu akurat w tej dziedzinie, w której film ma zdecydowaną przewagę. Przypomina to współzawodnictwo biegaczy: słabszy traci dech i jeszcze bardziej ujawnia swą słabość. Film to wielki władca mas, i oto teatr w wyścigu z nim wyprowadza na scenę całe pułki, konie, karabiny maszynowe, omal że nie czołgi. Scena robi się za ciasna, konie walą kopytami w podłogę, samochody gotowe są rozwalić kulisy, a w konsekwencji teatr w tej dziedzinie nie osiąga nawet drobnej części tych efektów, jakie osiąga film, i to bez większego wysiłku.

„Prawdziwość" jest żywiołem filmu, choć więc teatr instaluje wszelkie możliwe lampy projekcyjne, by stworzyć „prawdziwe" obłoki, „prawdziwe" fale, „prawdziwy" ogień pożarów — filmowi dorównać nie zdoła. Atrybutem filmu jest dynamiczna akcja, szybka zmiana miejsc akcji, film wyodrębnia epizody, łańcuch epizodów stanowi szkielet jego konstrukcji. Teatr i tu usiłuje rywali-

zować z filmem. Montuje skomplikowane, wieloplanowe dekoracje, raz po raz manipuluje sceną obrotową, wyławia z ciemności poszczególne fragmenty akcji, rozbija akty na niezliczoną ilość obrazów. I znów wszystko na nic. „Dziury" między obrazami, choćby były najkrótsze, naruszają rytm czasu, wyławiane przez reflektor postaci, mające imitować „zbliżenia" filmowe, są na ogół mało przekonywające i przechodzą najczęściej niezauważone, sama zresztą akcja nie daje się wtłoczyć w ramy sztuki. Powstaje nonsens. Widz przychodzi do teatru, żeby oglądać sztukę, a pokazują mu kiepski scenariusz filmowy.

Klasycznym przykładem tematu, przeznaczonego właśnie dla filmu, a zgoła nieodpowiedniego dla sceny, jest wystawiona przez szereg teatrów sztuka „Oleko Dundicz". Cały szereg istotnych, kulminacyjnych wręcz momentów akcji odbywa się tu w antrakcie, na scenie mówi się o nich tylko, o emocjonujących zaś epizodach walk widz jest tylko „informowany" przez bohaterów wpatrujących się ze sceny gdzieś za kulisy albo w umowną pustkę widowni. Widz bardzo chciałby widzieć to, co widzą w tym momencie bohaterowie sztuki, ale jakże pokazać na scenie szarżę kawalerii? Trzeba więc znaleźć jakieś wyjście z sytuacji. I oto teatr ujawnia całą swą bezradność właśnie tam, gdzie film odniósłby całkowity sukces.

Jest dla mnie rzeczą absolutnie niezrozumiałą, jak może autor proponować tę samą fabułę dla teatru i filmu. Nie rozumiem, jak artysta może widzieć swoje dzieło w dwóch różnych kształtach. Czyż może jedna z tych form nie wydawać mu się lepsza, a więc dla niego jedyna?

Jest to wynik albo niedostatecznego przemyślenia sprawy, albo braku zasad. A jedno i drugie nie rokuje sukcesu.

Nie twierdzę bynajmniej, że przedstawienie teatralne nie ma prawa do pełnej akcji dramatycznej. Byłby to wniosek zbyt pochopny i niesłuszny, ale z chwilą pojawienia się sztuki filmowej teatr bezwzględnie powinien zrezygnować z pogoni za fizykalną stroną akcji, zachowując dla siebie czysto teatralne konstrukcje akcji.

Jeśli się ma poczucie teatru i jego specyficznej siły wyrazu, nie pomyśli się o wystawieniu na scenie np. „Cichego Donu". Ale istnieje cały szereg dzieł literatury, które z racji zarówno swej tematyki jak i charakteru akcji są dla teatru wprost wymarzone. Nie wiem, w jakim kierunku pójdzie sztuka baletu, ale konwencjonalny język ekspresji baletu zawsze pozostanie przywilejem teatru, tak samo jak język opery. Nie wiem, w jakim kierunku pójdzie sztuka estrady czy cyrku, czy nastąpi upodobnienie się form, czy też jakieś nowe zróżniczkowanie, ale emocja, jaką wywołuje u widza kunszt wykonawcy, w kinie nie osiągnie nigdy takiego napięcia, jak przy bezpośrednim zetknięciu się z samym wykonawcą na estradzie. Niedawno byłem na koncercie Wasyla Kaczałowa. Przez dwie godziny Kaczałow recytował wiersze Puszkina, Błoka, Majakowskiego. Nie potrafię wyrazić uczucia zachwytu, jakiego doznawałem słuchając go, gdyż istota tego zachwytu zawierała się w tym, że — podobnie jak cała widownia — byłem świadkiem tego cudu gry aktorskiej właśnie w tej samej chwili, kiedy się ten cud spełniał. Oczywiście recytację tę można było sfilmować i przenieść na ekran, ale na ekranie byłaby ona tylko dokumentem kroniki filmowej. Dla widzów, którzy przedtem słyszeli Kaczałowa na scenie, film taki byłby tylko echem wspomnień. Tych, którzy nigdy dotąd nie widzieli i nie słyszeli Kaczałowa, interesowałby jako dokument. Ale i jedni i drudzy natych-

miast opuściliby kino, gdyby się dowiedzieli, że w sąsiedniej sali występuje żywy Kaczałow. I dlatego zupełnie nie mają racji ci filmowcy, którzy mniemają, że z rozwojem techniki zdjęć trójwymiarowych można będzie przenieść na ekran każdą inscenizację każdego teatru. Żadna postać reprodukcji nie potrafi zastąpić bezpośredniego kontaktu między widzem i aktorem. W tym względzie ludzie teatru i estrady są niezwyciężeni, ale właśnie dlatego powinni oni w sztuce swojej oprzeć się na wyzyskaniu tej siły, a nie uganiać się za perypetiami akcji, właściwymi tylko filmowi. Naśladować pracowników kinematografii powinni tylko w jednym: w wyczuciu współczesności. Jakkolwiek piękne są dzieła klasyków, wystawianie ich w teatrze może tylko umocnić istniejące już pozycje twórcze, ale nie potrafi zdobyć nowych. Aby zdobywać nowe, trzeba przejść do natarcia, a nie tkwić uparcie w cytadelach obrony. Gdyby Szekspir grał Gozziego, a Gozzi Arystofanesa, ciekawe, co my byśmy teraz grali. Klasycy tylko dlatego stali się klasykami, że w swoich czasach nie byli klasykami, lecz twórcami współczesnymi w pełnym tego słowa znaczeniu. Gdyby to co nowe, dzisiejsze, miało się oglądać tylko w kinie, znaczyłoby to, że teatr oddaje pozycje, z których mu zejść nie wolno.

Przechodzę z kolei do trzeciej grupy moich przeciwników, do grupy zaprzysiężonych orędowników filmu, głoszących, że nie ma takiej dziedziny sztuk widowiskowych, której film nie mógłby opanować.

Ci głosiciele wszechpotęgi filmu powołują się zwykle na szereg filmów, które zdobyły sobie uznanie publiczności. „Twierdzi pan, że język opery obcy jest zwykłemu filmowi?" — pytają. — „Tak, takie jest moje zdanie". — „No, a „Wielki walc"? Czyż to nie opera, a co najmniej nie operetka? Czyż cały ten film nie jest zbudowany na śpiewie i tańcu? A przecież miał on ogromne powodzenie!"

Tak, film ten miał powodzenie. Tak, zbudowany jest na śpiewie i tańcu. Ale nie jest to ani opera, ani operetka. W filmie tym wiele się śpiewa i wiele tańczy, ale nie ma w nim „rozmawiania śpiewem", nie ma monologu-arii, ani dialogu-duetu. Decyduje nie to, ile się śpiewa, lecz metoda stosowania śpiewu.

Równie nieuzasadniony wydaje mi się i drugi przykład wszechpotęgi filmu, jakim zwykle operują moi dyskutanci: fakt ogromnego rozwoju amerykańskich rewii filmowych, stanowiących łańcuch sfilmowanych występów estradowych.

Jedno jest dla mnie niezrozumiałe. Czyżby to, że film nie może odebrać innym sztukom widowiskowym wszystkich ich funkcji, powinno tak martwić entuzjastów filmu? Znaczyłoby to, że nie odczuwają oni całej potęgi sztuki filmowej. A właśnie dzięki swej „prawdziwości", dzięki nieograniczoności przestrzeni i czasu zwykły film tak bardzo zbliża się do literatury, do szerokiej prozy epickiej, do powieści. Możność śmiałego wyzyskania głosu spikera za ekranem jeszcze bardziej zbliża obie te sztuki.

Dlatego też doskonale mogę sobie wyobrazić sfilmowanie puszkinowskiego „Buntu Pugaczowa", gdy natomiast sfilmowanie „Mozarta i Salieriego" nieuchronnie musiałoby okaleczyć Puszkina. „Martwe dusze", zachowując piękno prozy Gogola nawet w opisowych, a nie tylko dialogowych partiach powieści, mogą żyć na ekranie pełnym, naturalnym życiem, a „Rewizor", właśnie dlatego, że całkowicie obliczony jest na teatr, wypadnie fałszywie.

Dramaturgia filmowa stawia dopiero pierwsze kroki. Ale już teraz cały szereg scenariuszy filmowych to prawdziwe arcydzieła literackie, nie dające się

przetłumaczyć na język teatru. W niedalekiej przyszłości dramaturgia filmowa przerwie zdecydowanie dawno już niepotrzebną pępowinę łączącą ją z teatrem, znajdzie właściwą pożywkę w sokach żywotnej, szerokim nurtem płynącej literatury i stanie się prawdziwie wielką sztuką, a nie standartową pseudodramaturgią etatowych scenarzystów. Czyż doprawdy wszystkie te możliwości nie radują zwolenników filmu? Czyż szeroka droga w przyszłość wydaje się im wąska tylko dlatego, że widać jej skraje?

Kuszenie się o wszechpotęgę, bez względu na rodzaj sztuki, jest bezsensowne i szkodzi tylko pełnemu jej rozwojowi.

Kiedy Disney w pierwszej części „Królewny Śnieżki" usiłuje swymi rysunkami imitować „prawdziwych" ludzi, powstaje w rezultacie dekadencki banał. Ale gdy tylko zjawiają się gnomy i gromada cudacznych zwierzaków, wszystko nabiera właściwego wyrazu, film zaczyna przemawiać pełnym głosem.

Kiedy środkami filmu rysunkowego albo kukiełkowego usiłuje się pokazać (a zdarza się to niestety) coś, co wymaga jako wykonawców żywych ludzi, żywych zwierząt, zadaje się gwałt sztuce filmu rysunkowego czy kukiełkowego. Kiedy się środkami teatru kukiełek usiłuje pokazać to, co bezwzględnie wymaga jako wykonawców żywych aktorów (a zdarza się to nader często), zadaje się gwałt wielkiej sztuce teatru kukiełek. Zdarzyło mi się widzieć kiedyś w teatrze kukiełek Bernarda Shawa. Spektakl był niedorzeczny, a kukły nieporadne. Widziałem w teatrze kukiełek przedstawienie, którego bohaterami byli żołnierze ze straży granicznej. Jestem pewien, że reżyser opracowując ten spektakl miał jak najlepsze chęci i żywił jak najbardziej patriotyczne uczucia, ale kukiełki zrobiły w tym przedstawieniu z żołnierzy sowieckiej straży granicznej drewniane marionetki albo ludzi cierpiących na chorobę św. Wita. Póki podrygiwali na scenie faszyści, których w następnej odsłonie powinna była schwytać straż graniczna, wszystko było jeszcze jako tako w porządku. Pal ich sześć — niech sobie podrygują, skoro z nich faszyści. Ale kiedy za faszystami popędził taki sam podrygujący, nieskładny, niezdarny, nieprawdziwy sowiecki żołnierzyk, przykro było patrzeć. Co prawda młodzi widzowie byli zadowoleni, kiedy żołnierzyk schwytał faszystę, rozległy się nawet gorące oklaski, ale to już była zasługa nie reżysera, tylko Armii Radzieckiej. Dzieci oklaskiwały armię, a nie widowisko.

Kukiełki mogą dać krystalicznie przejrzysty, piękny w swej dziwności obraz romantycznego bohatera z bajki, mogą go pokazać nie oschle, nie rozumowo, lecz dać obraz pełny, emocjonalny, który wywoła u widza prawdziwe łzy radości lub smutku. Kukiełki mogą zagrać sceny z dantejskiego „Raju", carewicza Iwana z rosyjskiej bajki i „Rycerza w tygrysiej skórze" Szoty Rustaweliego.

Kukiełki znajdują sobie miejsce również i na przeciwległym biegunie sztuki teatralnej — biegunie satyry. Potrafią złośliwie wykpić człowieka. To one właśnie mogą zagrać bohaterów „Miasteczka Głupowa" Sałtykowa-Szczedrina, „Misterium-buffo" Majakowskiego, „Konika-garbuska" Jerszowa. Jeśli Doré-romantyk należy do kukiełek pierwszego bieguna, to Doré-karykaturzysta, podobnie jak Granville czy Kukryniksy, żywi złośliwe kukiełki satyry.

Między teatrem kukiełek a filmem rysunkowym przebiega tylko jedna linia graniczna, ta sama, która dzieli sztukę teatru w ogóle od reprodukowanej sztuki filmu. Ale w zasadniczych swoich funkcjach kukiełki i film rysunkowy są zbieżne. Jeśli artysta, który wybrał je jako swoją broń, zrozumiał, w jakich

wypadkach broń tę należy stosować, posiadają one ogromną siłę oddziaływania. Jeśli zaś tego nie zrozumiał, ostry miecz przemieni się w tępą pałkę.

Jeśli nie miałoby sensu pokazywanie prawdziwych ludzi Ostrowskiego, Tołstoja, Czechowa czy prawdziwych zwierząt Jacka Londona, Settona Thompsona, Priszwina w teatrze kukiełek czy w filmie rysunkowym, to równie bezsensowne byłyby próby zrobienia z „Bambi" zwykłego filmu przez sfilmowanie prawdziwych, żywych jeleni. A przecież taką właśnie omyłkę popełnił Aleksander Korda w swoim filmie „Mowgli".

Kiplingowskiego Sheer-Khana nie odtworzy prawdziwy tygrys, a prawdziwy niedźwiedź nie przemówi ludzkim głosem i nie stanie się mądrym nauczycielem dżungli.

Toteż Korda stworzył nie Mowgliego, tylko Tarzana. Zwykły film okazał się w tej dziedzinie bezradny. A przecież zwykły film wykazał swą prawdziwą siłę, kiedy ten sam Korda sfilmował tego samego Kiplinga w „Pogaiaczu słoni". Tu pokazane są prawdziwe, żywe słonie, które nie pretendują do żadnej alegorii i nie budzą zdziwienia swym pojawieniem się na ekranie.

Kończąc swoje uwagi, nie zamierzam podawać jakichkolwiek dat czy terminów, w jakich dokonają się ewolucyjne przemiany w dziedzinie sztuk widowiskowych, ale jestem najgłębiej przekonany, że przemiany te nastąpią niechybnie.

Dokonywa się teraz zmiana uzbrojenia, naciąga się nowe struny, powstają nowe, nieznane może dotąd instrumenty. I wydaje mi się, że warto i należy obserwować te przemiany, żeby lepiej wyczuć, na jakim instrumencie powinno się zagrać ten czy inny motyw, żeby znaleźć najbardziej pełną, jedyną formę dla tej nowej treści, którą chce się wyrazić w każdym poszczególnym wypadku. Przecież rozmaita treść wymaga rozmaitej formy.

Formalizm rodzi się tam, gdzie zatraciła się prawdziwa, jedynie właściwa forma, a ginie, gdy tylko odnajduje się tę prawdziwą, a nie „wymyśloną" czy sztucznie dobraną formę. Właśnie ignorowanie formy prowadzi do tego, że w kinie często oglądamy to, cośmy powinni widzieć w teatrze, w operze słuchamy tego, cośmy powinni oglądać w teatrze dramatycznym, posługujemy się kukiełkami wówczas, gdy grać powinni żywi ludzie. W ten sposób uszczuplamy siłę wyrazu każdego z rodzajów sztuk widowiskowych, tego potężnego środka wychowania człowieka.

Sztuka widowiskowa to potężny środek walki o ideowe wychowanie człowieka. Artysta ponosi odpowiedzialność wobec narodu za wywiązanie się z tego zadania. I dlatego każdy z nas musi dobrze znać swoje miejsce w szeregu, znać właściwości swojego oręża[1].

„Nowyj Mir", Nr 6, 1947.
Przełożyła *Izabella Zabłudowska*.

*W cyklu artykułów na temat granic pomiędzy poszczególnymi sztukami współczesności, rozpoczętym szkicem K. Wyki „Podróż do krainy nieprawdopodobieństwa" („Twórczość", 1947, z. 9), drukować będziemy w najbliższych zeszytach rozprawy: T. Peipera „O tańcach artystycznych" oraz E. Faure „Kino". Zwracamy nadto uwagę na artykuł J. Bourgeois „Kinematografia w poszukiwaniu straconego czasu" („Nowiny Literackie", 1947, nr 51—52).*

[1] W tłumaczeniu poczyniono nieznaczne skróty: opuszczono niektóre partie, interesujące jedynie czytelnika radzieckiego.

# MAURIAC

## I

W dyskusji, która toczyła się za granicą i u nas na temat Mauriaca, poruszono także sprawę podstaw teoretycznych twórczości o charakterze religijnym wyznaniowym. Mówiono nie tylko o katolickich pisarzach, lecz także o katolickiej twórczości, a nawet o katolickiej powieści, dotykając w ten sposób delikatnych związków między ideologią, poetyką i dziełem.

Zagadnienie to ma stronę teologiczną i ściśle literacką. Rzecz prosta, iż badacza literackiego zajmują tylko problemy literackie; sprawy inne wchodzą w zakres moich zainteresowań o tyle, o ile wywierają wpływ na metodę pracy literackiej, o ile kształtują dzieło. Ideologia dzieła, obraz życia, jaki daje twórca, to nie tylko kwestia jego poglądu na świat, lecz także sprawa środków literackich, sposobu, w jaki pisarz swe stanowisko wyraża.

Zagadnienie związków między najszerzej pojętym religijnym poglądem na świat i pisarstwem ma ciekawą historię. Jeśli idzie o czasy nowożytne, to sformułowań i prób rozwiązania tego problematu należy szukać w wieku XVIII i początkach wieku XIX. Oświecenie starało się wyłączyć z twórczości literackiej świat nadprzyrodzony we wszelkich postaciach i przejawach: od zabobonu ludowego do kultu religijnego. Piśmiennictwo podporządkowano głównym założeniom racjonalizmu. Pewien kłopot był z literackimi zabytkami przeszłości. Zarówno w miłych oświeceniu dziełach klasyków greckich i rzymskich, jak w niemiłych utworach doby chrześcijańskiej (misteria, teatr hiszpański, Dante, Milton) występowały istoty i sprawy nie z tego świata. Stosunkowo łatwo było obronić bogów antycznych: nie tylko mówili martwymi językami, lecz, co ważniejsze, byli skamienielinami nieżywych systemów wierzeń, spadli do rzędu symboli przyrodniczych czy poetyckich ozdób.

Teoretycy kierunku klasycystycznego niejasno zdawali sobie sprawę ze zmian, jakie się dokonały w zakresie poetyki na skutek przyjęcia religii chrześcijańskiej; nie idzie tu o nową dogmatykę i inne zasady moralności, lecz o nowe pojęcia o świecie, o nowe podstawy twórczości. Genialny Diderot widział to doskonale: „Lecz kiedy religia chrześcijańska zajęła w duszach ludzkich miejsce wiary w bogów pogańskich i zmusiła artystę do szukania innych źródeł arty-

stycznego złudzenia, zmienił się system poetycki, ludzie zajęli miejsce bogów...". *(Dorval et moi. III Entretien. Oeuvres compl. VII, 155).*

Europa trzyma się kurczowo starych poetyk i ze zdziwieniem i zgorszeniem stwierdza fakt, że *Jerozolima wyzwolona* różni się od *Iliady*. Następstwem tego, że ze względów religijnych „prywatność" człowieka nabrała specjalnego znaczenia i że wzrosła ingerencja Boga — i jego przeciwnika szatana — w sprawy świata, akcja epopei chrześcijańskiej przesuwa się z zewnątrz na forum wewnętrzne bohaterów. Tylko w tej instancji mogą z pewnym prawdopodobieństwem psychologicznym występować tzw. sprawy duchowe. To spsychologizowanie epopei pozbawia ją cech epickich i zbliża do dramatu-misterium. Ostateczne stadium rozkładu eposu przedstawiają mesjady. Są to drobne fazy tego procesu, który przygotował zindywidualizowanie i „upsychologicznienie" nowoczesnej epiki, do której — oprócz poetyckich powieści Byrona, *Hermana i Doroty* Goethego, *Pana Tadeusza* Mickiewicza lub powieści historycznych Walter Scotta — zaliczamy także współczesną powieść psychologiczno-obyczajową.

## II

Ważne ze stanowiska realizmu czyli, jak wówczas mówiono, prawdopodobieństwa było to, że bogów i ich czynności przedstawiała starożytność w wymiarach ludzkich. Jeden ze zwolenników zastąpienia mitologii pogańskiej przez postaci religii chrześcijańskiej, *l'abbé* Batteux, przyznawał poetom starożytnym wyższość nad chrześcijańskimi z tego powodu, że ich bohaterowie, będąc dziećmi bogów, mogli pozostawać w ciągłych z nimi stosunkach, podczas gdy nasza wiara nie pozwala twórcom chrześcijańskim na tego rodzaju ułatwienia w pracy literackiej *(Principes de littérature.* Lyon, 1802; I, 227). To ułatwienie polegało na tym, że starożytni posługiwali się jednym, ludzkim planem dla bogów i ludzi (co gorszyło moralistów pogańskich i dostarczało materiału satyrycznego chrześcijańskim apologetom — nieporozumienia między poetyką i poglądem na świat są stare).

Do religii stosowało oświecenie miarę ewolucyjno-socjologiczną; według niej wyobrażenia świata chrześcijańskiego odpowiadały niższemu stopniowi kultury czasów dawniejszych lub dolnych warstw społeczeństwa. Byłoby uproszczeniem, gdybyśmy chcieli położyć to wyłącznie na karb wolnomyślicielstwa. Zgodnie ze swymi przewodnimi ideami klasycyzm uważał, że pojęciu najwyższej istoty odpowiada najlepiej charakter czysto intelektualny. Wszelki przejaw apokryfizmu, czyli fikcji literackiej na tematy z historii świętej, uchodził za uchybienie powadze religii. Dał temu wyraz Boileau w swej poetyce:

*Wiary chrześcianina taiemnice skryte*
*Nie mogą do tych wdzięcznych ozdób bydź użyte.*
*Niszczyć zbrodnie przez postrach, są oney zamiary,*
*Wskazuje lub pokutę, lub straszliwe kary;*

*Wreszcie, przez tę świętości zdrożnę mieszaninę,*
*Prawdzie świętey daje się jakieyś bayki minę.*

. . . . . .

*A jako chrześciianie będąc bluźnierstw wrogiem*
*Nierobmy Boga prawdy podłym kłamstwa Bogiem.*

(przekł. Maciuńskiego, 1826).
(W oryginale III, 199—204 i 235—6).

Argument o pochodzeniu pobożnych wierzeń z czasów ciemnoty i barbarzyństwa okazał się obosieczny, gdy poeci zwrócili uwagę na wieki średnie jako na czasy barwnego, bujnego życia, na źródło naiwnej cudownej wiary i na skarbnicę legend i podań.

Przyjęto zasadę, że fakty z życia religijnego winny zostać poza zakresem literatury dlatego, że stoją poza granicami wiedzy psychologicznej. Lessing omawiając sztukę Cronegka *Olint i Sofronia* wypowiedział z powodu „nawrócenia" parę myśli, które wróciły w czasie dyskusji nad powieściopisarstwem Mauriaca: „Jakkolwiek jesteśmy przekonani o niewątpliwym działaniu łaski, nie może się ono podobać nam na scenie, gdzie wszystko, co związane jest z charakterem osób, powinno wypływać z przyczyn naturalnych. Albowiem cuda dopuszczamy jedynie w świecie materialnym; w moralnym zaś —wszystko musi iść własnym prawidłowym biegiem, ponieważ teatr powinien być szkołą moralności. Powody każdego postanowienia, każdej najdrobniejszej zmiany myśli i usposobienia powinny być dokładnie wzajemnie odważone, ściśle według miary raz przyjętego charakteru, tak żeby przyczyny nie wywoływały większych skutków niż to dopuszcza prawda psychologiczna". (*Hamburgische Dramaturgie.* Zweites Stück. 5. V. 1767).

Lessing wychodząc z założenia, że w sztuce moralność winna mieć bezinteresowny charakter, nie mógł się też pogodzić z systemem zaświatowych kar i nagród. Jest to zdanie utarte w XVIII wieku. Ten sam pogląd znajdujemy u Mickiewicza w młodzieńczej recenzji z *Jagiellonidy* Tomaszewskiego: „Bóstwo chrześcijańskie według wyobrażeń, jakie o nim wiara i filozofia mieć każą, zdaje się, iż żadnym sposobem za machinę do poematu wprowadzonym być nie może; trudno albowiem malować zmysłowie potęgę, dobroć lub inny jakikolwiek przymiot istoty, której umysłowie pojąć nie jesteśmy w stanie. Poeta przecież metafizykiem nie jest.. Zawsze albowiem niszczy się po większej części interes poematu, kiedy jedna strona, której bóstwo sprzyja, koniecznie zwycięską być musi, a nieszczęście i przeciwności, jakie ją spotykają, są przestępstw popełnionych karami, a zatem nie tak męstwa i stałości umysłu, jak raczej, według wyobrażeń chrześcijańskich, pokornego poddania się i cierpliwości wymagają. Żaden rycerz krucjaty nie odezwie się ku niebu górnymi słowy bohaterów Iliady" (wyd. sejm., V, 197).

Elementy świata ponadzmysłowego mogą występować w dziele w wymiarach ludzkich, zrozumiałych psychologicznie; z tego powodu Lessing kryty-

kuje ducha Ninusa, ukazującego się w *Semiramidzie* Woltera, a chwali Szekspira za to, że duch ojca Hamleta występuje nie jako istota nadprzyrodzona, lecz jako halucynacja, czyli że psychologicznie jest konkretny i artystycznie prawdziwy *(Hamburgische Dramaturgie.* Elftes Stück). Krytyka francuska była mniej filozoficzna. Duch Ninusa śmieszył publiczność, jak baśń dziecinna bawi dorosłego. Wolter padł ofiarą racjonalistycznej teorii iluzji teatralnej. Obrona jego odsłoniła słabą stronę ewolucyjno-naturalistycznych podstaw klasycystycznej poetyki: „Jakto! Cała starożytność wierzyła w te cuda, a nam nie wolno stosować się do starożytności! Jakto! Nasza religia uświęciła to nadzwyczajne zrządzenie opatrzności, a ich wznawianie literackie miałoby być śmieszne!". *(Dissertation sur la tragédie ancienne i moderne.* IIIe partie).

Podobnie bronili się później romantycy: „A gawiedź wierzy głęboko" odpowiadał Śniadeckiemu autor *Romantyczności.*

Kiedy wszakże Wolter zabrał się do pisania o *Raju utraconym,* nie pomógł Miltonowi wzgląd na wiarę chrześcijańską i tradycje starożytne! Raziło krytyka racjonalistycznego zaświatowe tworzywo epopei, gorszył go groźny szatan Miltonowski, gdyż ze względów wychowawczych wolno było przedstawiać diabła tylko w postaci komicznej, oraz bawiły różne szczegóły tego poematu: oto Ewa nago przyjmuje archanioła (bo to było jeszcze przed grzechem), częstuje posłańca bożego rajskimi owocami, a ten czysty duch nie gardzi jadłem i napitkiem, od gorąca pot zrasza mu niebiańskie czoło itp. W tym wypadku Wolter był zupełnie nowoczesnym realistą.

Miltona wziął w obronę Jan Jakub Bodmer, głośny i zasłużony dla nowych prądów literackich przedstawiciel tzw. szkoły szwajcarskiej. Bodmer wychodzi z pojęcia fikcji poetyckiej. Poezja, powiada, ma takie samo prawo do przedstawiania aniołów, jak innych tematów; dla wyobraźni ludzkiej pochodzenie materiału poetyckiego jest sprawą obojętną, bo w świecie fantazji nie rządzą prawa fizyczne, dlatego też duchy w poematach mogą mieć ciała i raczyć się podzwrotnikowymi fruktami. Dla fantazji anioł należy do kategorii istot możliwych: „Widzialność aniołów jest rzeczą możliwą dla wyobraźni w tym samym stopniu, co rzeczy prawdopodobne w ogóle, a te ostatnie obiera wyobraźnia zamiast właściwej prawdy i rzeczywistości, których kształt przyjmują anioły równie dobrze jak przedmioty konkretne, pomimo że są one (anioły) niewidzialne. Ten sposób tworzenia jest głównym zadaniem poezji, która właśnie tym różni się od dziejopisarstwa i historii naturalnej, że zawsze chętniej bierze za przedmiot twórczości rzeczy możliwe aniżeli konkretnie istniejące". *(Kritische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen.* Zürich, 1740; str. 32). Rozróżnienie poezji od historii i nauk przyrodniczych i „rzeczy możliwe" jako dziedzina poezji — to pojęcia Arystotelesowskie (*Poetyka.* IX, 1—3). Rewolucyjne wnioski, jakie wyciągnął z tych zasad Bodmer, to dowód, jak wszechstronna i zdradziecka była ta poetyka, na którą przysięgali klasycy.

## III

Wystąpienie Bodmera w obronie poezji chrześcijańskiej nosi charakter czysto literacki. Bodmer chciał uratować dzieło poetyckie Miltona i w tym celu poświęcił jego chrześcijańskość. Sprowadzenie prawd objawionych do rzędu fikcji literackich oddawało usługę nowemu prądowi, usprawiedliwiało poetów, szukających w religii chrześcijańskiej wątków poetyckich, nie mogło jednak zadowolić ludzi wierzących.

Innego rodzaju apologię literatury chrześcijańskiej dał Chateaubriand w *Le génie du christianisme*. Dość powszechnie przypisuje się romantyzmowi fakt, że Chateaubriand zajął się estetyczną stroną religii chrześcijańskiej, podnosząc piękno obrzędów, urok liturgii, czar legend, wzniosłość nauk i głębokość dogmatów, słowem użyteczność tej religii dla celów artystycznych. Autor nie wahał się nawet zatytułować drugiej części swego dzieła *Poétique du christianisme*. Estetyczną apologię chrześcijaństwa rozumie się dopiero wówczas, kiedy się pamięta, że poetyka racjonalizmu stała na stanowisku nieprzydatności wierzeń chrześcijańskich dla sztuki. To nie romantyzm wydał estetę Chateaubrianda, lecz reakcja chrześcijańska na poetykę oświecenia i na zarzuty o zasadniczej sprzeczności objawienia i literatury doprowadziła do romantycznego panestetyzmu i w rezultacie obróciła się przeciw religii.

*Poetyka chrześcijańska* Chateaubrianda zawiera *in nuce* tezy psychologicznej powieści katolickiej, założenia, które zadecydowały o sławie Mauriaca i innych pisarzy katolickich: „Gdyby jakaś religia zajmowała się nieustannie poskramianiem ludzkich namiętności, wzmogłaby niewątpliwie grę namiętności w dramacie i w epopei; bardziej sprzyjałaby odtwarzaniu uczuć niż jakakolwiek instytucja religijna, która nie znając błędów serca, ograniczałaby się do działania na nas wyłącznie za pomocą widzialnych obrzędów. Otóż to właśnie stanowi o wielkiej przewadze naszej religii nad kultami starożytności: religia chrześcijańska jest niebiańskim wiatrem, co dmie w żagle cnoty i pomnaża burze sumienia wokół występku". *(Le génie du christianisme*. Seconde partie, livre III, chap. I).

Chateaubriand wytyczając kierunek twórczości chrześcijańskiej nawiązał szczęśliwie zarówno do literatury ascetyczno-mistycznej, która dla celów moralnych uprawiała introspekcję psychologiczną, jak do tradycji literatury francuskiej, która zawsze z zamiłowaniem zajmowała się psychologią namiętności. Wywody autora *Renégo* nabierają znaczenia historycznego, kiedy się uwzględni fakt, że przypadają one na czas powstawania nowoczesnej powieści psychologiczno-obyczajowej.

Chateaubriand, podobnie jak Wolter, krytykuje Dantego i Miltona, tylko kiedy Wolter czynił to ze względów pozaliterackich, Chateaubriand — w imię literackiej zasady o prymacie człowieka i spraw ludzkich w sztuce. „W epopei ludzie i ich namiętności mają zajmować pierwsze i główne miejsce. Tak więc poemat w którym religia występuje jako motyw główny, a nie uboczny, gdzie

cudowność jest tłem, a nie szczegółem obrazu, grzeszy zasadniczo i od podstaw". (Livre I, chap. II). Ideałem jest *juste milieu entre les choses divines et les choses humaines*, złoty środek między boskimi a ludzkimi rzeczami. Umieli sobie z tym radzić Homer i Wergiliusz. Nie ustrzegł się tego grzechu wobec sztuki Dante i Milton (Livre I, chap. III). A oto na czym polega według Chateaubrianda błąd zasadniczy „boskiego" Klopstocka: „son premier personnage est un Dieu: cela seul suffirait pour détruire l'intérêt tragique". („Jego bohaterem jest Bóg: wystarczający to powód, aby pozbawić poemat tragicznego interesu"). (Livre I, chap. IV).

## IV

Cechą charakterystyczną poetyki Chateaubrianda był dualizm: idealistyczne założenia i realistyczne środki wyrazu. Konflikt tkwił u samych podstaw. Niewspółmierność celu i środków skazywała na niepowodzenie wszelkie próby rozwiązania. Nie podołał też swemu dualistycznemu założeniu sam Chateaubriand. W twórczości artystycznej dał rozwiązanie monistyczne: literackie, psychologiczne. Klęska poetyki była w tym wypadku triumfem dzieła. Instynkt artystyczny kazał następcom być „monistami". Interpretację zasady „juste milieu entre les choses divines et les choses humaines" w duchu monizmu idealistycznego dał Mickiewicz we wspomnianej recenzji *Jagiellonidy*, proponując wprowadzenie do epopei świętych (w charakterze dziwności epickiej, zwanej w poetykach francuskich *le merveilleux*), ponieważ oni kojarząc w sobie pierwiastek ziemski i nadprzyrodzony, stanowią naturalny łącznik między sferą psychologii i sferą łaski. Przy czym ten urodzony realista nie zaniedbał przytoczyć takiego uroczego szczegółu: „Z ludzi zrodzeni... nie zapominający nawet upodobanych sobie na ziemi zabaw" (wyd. sejm., V, 198).

Romantyzm przedstawiał idealistyczne skrzydło chrześcijańskiej poetyki. Współczesna francuska powieść katolicka stanowi jej skrzydło realistyczne. Mauriac posługuje się nawet środkami, które nasuwają myśl o monizmie naturalistycznym, jako roboczej hipotezie powieściopisarstwa religijnego. Idealistyczny realista Mickiewicz (tak określam sytuację, w której idealistyczna estetyka zetknęła się z realistycznym talentem) uważał za najbardziej odpowiedniego bohatera epickiego — postać świętego. I zrealizował ten młodzieńczy pomysł w III cz. *Dziadów* i *Panu Tadeuszu*. Dla realistycznego idealisty Mauriaca wymarzonym bohaterem będzie człowiek upadły, grzesznik, czy nawet zbrodniarz. Mickiewicz przypominał, że święty ma za sobą przeszłość ziemską. Idealizm Mickiewicza ma cechy ludzkie. Mauriac utrzymuje, że grzesznik ma przed sobą — przyszłość niebiańską. Humanizm Mauriaca ma cechy anielskie.

Mauriac idzie drogą, wytkniętą twórczości katolickiej przez Chateaubrianda. Warunkiem twórczości jest dlań życie pełne konfliktów, dlatego narzeka na wysychanie tego źródła we współczesności (*Le roman*, 1928; str. 11) („O powieści"). Za swoje przyjmuje jedno z podstawowych twierdzeń „Chrześcijańskiej

poetyki" Chateaubrianda: „Pisarzowi nie wolno wprowadzać Boga do powieści, że tak powiem, od zewnątrz. Najwyższa Istota nie jest na naszą miarę: na naszą miarę jest człowiek, i w jego to wnętrzu, jak to jest napisane, odkrywa się królestwo Boże". (*Le roman*, str. 75). Przedmiotem zainteresowania pisarza winien być człowiek; nawet przedstawiając świętego, jeśli się nie chce ponieść klęski artystycznej, trzeba się uczepić tych nędznych resztek człowieczeństwa, które świętość pozostawiła nietknięte w jednostce: „Niepowodzenie większości powieściopisarzy, którzy chcieli pisać o świętych, tłumaczy się prawdopodobnie tym, że wysilali się na malowanie istot wzniosłych, anielskich, nieziemskich, podczas gdy jedynym dostępnym im sposobem byłoby wydobycie na światło tej nędzy ludzkiej, która pomimo świętości tkwi w ludzkiej istocie i która jest właściwym terenem powieściopisarza". (*Dieu et Mammon*, 1929; str. 164—5). („Bóg i Złoty Cielec").

Mauriac w poszukiwaniu odpowiednich środków wyrazu dla idealistycznej doktryny, pragnąc uniknąć niebezpieczeństw dualizmu, wybrał jako metodę najbardziej odpowiadającą swej indywidualności pisarskiej integralizm typu naturalistycznego.

## V

Tradycje przyrodnicze są w literaturze francuskiej głębsze aniżeli w polskiej. U nas zerwała się ta nić „pozytywistyczna" jeszcze przed pierwszą wojną; powojenny Żeromski trącił już anachronizmem *(Wiatr od morza)*. A co mówić o Pawlikowskiej? Izolacja tego zjawiska u nas ośmiela do mówienia o spóźnionej manierze literackiego darwinizowania. Inaczej we Francji. A przecież mnogość przyrodniczych obrazów, porównań, analogii i przenośni w pismach Mauriaca uderza nawet czytelnika obeznanego z literaturą francuską. Bez katalogu się nie obejdzie. Spróbujmy wynotować najbardziej jaskrawe przykłady. Kamilka z *La robe prétexte* (1914) (w przekładzie polskim tytuł utworu brzmi „Kamilka") przypomina źrebicę. W *Préèances* (1921) („Pierwszeństwa") słyszymy, jak gulgoczą po indyczemu śmiechy młodych paniczów; jeden z bohaterów porównuje się do zranionej kury, drugi ma oczy jak złotoryb (dorada), a jeszcze inny porusza głową jak młody dziki ptak. W *Le fleuve de feu* (1922) („Strumień ognisty") Daniel jest gryzoniem, którego zęby nie mogą pozostać bezczynne; Gizela zbliża się jak wilczyca, jej ręka zwisa jak żmija drzemiąca; dziewczyna po nocy w pociągu podobna jest do smutnej ptaszyny, przygładzającej swe zmięte piórka, a innym razem do okaleczałej jaskółki. Doktór w *Le baiser au lépreux* („Pocałunek dany trędowatemu") uważa Noemi za kuropatwę na pół zahipnotyzowaną; pierwsze spotkanie narzeczonych, pod okiem proboszcza, zamienia się w scenę entomologiczną: „W tym ciemnym pokoju — jakby dla doświadczenia entomologicznego — nie ma nikogo. Jest tylko mały, czarny i wylękniony samczyk obok wspaniałej samiczki. Jean Péloueyre nie porusza się, nie podnosi oczu: teraz to niepotrzebne; teraz jest uwięziony przez skierowane nań spojrzenia. Dziewica mierzy wzrokiem tę po-

czwarkę, która jest jej przeznaczeniem" (52); po takim wstępie narzeczeńskim nie bardzo nas dziwi opis nocy poślubnej: „Zroszony potem, Jean Péloueyre nie śmiał się poruszyć — wstrętniejszy od robaka przy tym nareszcie porzuconym trupie" (68). Stara matka w *Génitrix* (polski tytuł: „Genitrix. Matka i syn") (1923) przez długie lata kładzie usta na czole dorosłego syna tak samo jak wówczas, gdy jako młoda samica obwąchiwała chciwie noworodka. W *Le désert de l'amour* („Pustynia miłości") (1925) Maria Cross jest ostrożna w stosunku do Rajmunda jak dziki czysty ptak; Rajmund jest ugłaskanym jelonkiem, którego ciepłe chrapy czuje Maria w dłoni, młodym chciwym psem i młodym wspinającym się kozłem. W powieści tej dochodzi do głosu także entomologia: ojciec i syn krążą wokół Marii: „Jak dwa motyle, oddalone od siebie kilometrami, spotykają się na pudełku, gdzie uwięziona jest wonna samiczka — tak i oni dążyli zbiegającymi się drogami swych pragnień, zatrzymując się razem przy niewidzialnej Marii Cross" (129); o jakiejś parze miłosnej powie Mauriac „jakże szczęśliwe były te dwa jednodniowe motyle, złączone w locie" (222). *Thérèse Desqueyroux* (1927): bohaterka chodzi po celi więziennej jak wilczyca w klatce; odczuwa odrętwienie gada żyjącego w jej łonie; po zamachu trucicielskim czuje się jak skulone w norze zwierzę, które słyszy zbliżającą się sforę; według opinii męża Teresa wierzga tylko wówczas, gdy ją krępują hobble; zęby Jana Azavedo przypominają Teresie pysk psiaka, któremu jest za gorąco. W *Destins* („Losy") (1928) ojciec patrząc na syna bada i pogardliwie ocenia tego pięknego owada o drżących, rozwijających się skrzydłach; babka Boba ma oczy złego ptaka; kochająca się w Bobie kobieta leży przy jego trumnie jak stare, zranione, dyszące zwierzę. W *Trois récits* („Trzy opowiadania") (1929) czytamy o jednym z bohaterów: „był on z rasy tych ludzi-lisów, którzy zawsze tak wyglądają, jakby mieli zakrwawiony pysk" (99). W *Ce qui était perdu* (tytuł polskiego przekładu: „Powrót do Boga") (1930) Hervé jest po kolei lisem przynoszącym do nory ochłapy, psem zagrzebującym na zapas kość (tajemnicę przyjaciela), krukiem, co krąży nad padliną i w odróżnieniu od kruków pospolitych stwarza sobie w razie potrzeby przy pomocy wyobraźni padlinę w życiu bliźniego; głos Toty brzmi jak głos oszalałego kota. Bohater powieści *Le noeud de vipères* („Kłębowisko żmij") (1932) uważa się za związanego z żoną jak lis z potrzaskiem, dzieci swe i zięcia obserwuje jak pająka walczącego z muchą; o nieprawym synu Robercie napisze, że otrzymawszy rentę położył uszy po sobie i czołgając się unosił rzuconą kość; Janinka, istota bez oczu, powonienia i czułków, ma prowadzić męża, przy pomocy posagu, jak zwierzę na smyczy. W *Le mystère Frontenac* („Rodzina Frontenac") (1933) Józio jest poczwarką bez warunków rozwoju, a dziewczynki małymi klaczami, gotowymi do życia; Iwona oddalały od matki niektóre jej powiedzenia, które były dotkliwe jak dziobnięcia kwoki dla chodzącego za nią kurczaka; widok mrówki schwyconej przez mrówkolwa posłuży Iwonowi do odkrycia zła w świecie; metro pochłania i wyrzuca „mrówki o głowach ludzkich"; o narzeczonej Jana Ludwika czytamy: „Przy jego boku siedziała samica, która posłużyła za przynętę, a teraz odpoczywała, spełniwszy swe zadanie". W powieści *La fin de la*

*uit* („Koniec nocy") (1935) Teresa siedzi nieruchoma, jak owady, które wobec napastnika udają martwe; przyjaciel Jerzego podziwia w nim „zwierzę". W *Les anges noirs* („Czarne anioły") (1936) wszystkie główne postaci zostały przemetaforyzowane ze świata ludzkiego do przyrody. Mauriac wprawił w ruch wszystkie działy zoologii — owady, płazy, gady i zwierzęta — dla nakreślenia galerii swych bohaterów. Matylda jest podobna do ptaka. Jej mąż biega po domu jak szczur. Jej córka ma zwierzęce spojrzenie, co nie przeszkadza, że nazywa ją autor także ćmą. Jej wychowaniec Andrzej ma w pewnej chwili niepokojne spojrzenie zwierząt, co nie chcą przyjmować pokarmu. Alina drepcze jak stare, zdyszane zwierzę. Gabriel w rozmowie z Matyldą czuje, że ona cierpi, jakby trzymał w ręku grzywacza i ścisnął go zbyt mocno; wącha pelerynę żony „jak pies"; brodząc przez mokrą łąkę podnosi nogi „z szelestem pijawek". Ręka Toty chwiała się w powietrzu niby wąż, którego głowę stanowiła dłoń. Ks. Forcas ma czoło niskie jak u małego bawołu; plebanię wita z radością, jak lis ścigany, dobiegający do swej jamy.

Metaforyczna animalizacja w twórczości Mauriaca ogarnia cały świat, a nawet Boga. W *La robe prétexte* bazylika prześwituje przez drzewa, jak zwierzę ciemne i uśpione; wierni śpieszący rankiem na nabożeństwo — to pobożna fauna kościołów. W *Le fleuve de feu* czujemy na twarzy tchnienie ciemnego ogrodu, niby wilgotnej i ciepłej paszczy zwierzęcia. W *Ce qui était perdu* koniny fabryczne na omglonym niebie przypominają Irenie różowe wymiona młodej samicy. Krany portowe w *Préséances* podobne są do oswojonych słoni; Mauriac ryzykuje w tym obrazie zestawienie żurawia ze słoniem, albowiem żuraw i żuraw nazywają się po francusku „la grue".

Ten sam typ metafory spotykamy także w studiach Mauriaca. Racina nazywa młodym chciwym wilkiem, albo wilkiem, który został pustelnikiem; Athalie płową samicą (*La vie de Jean Racine*) („Życie Racine'a" 49, 201, 240), Każda generacja pojawiająca się na arenie dziejowej jest podobna do byka, o którym wiemy, że będzie zabity *(Le jeune homme)* („Młody człowiek"). Gide daremnie się wstrząsa, niczym odyniec, którego dopadła sfora — Bóg i tak jest ośrodkiem jego dzieła *(La vie et la mort d'un poète,* 167) („Życie i śmierć poety"). W *Vie de Jésus* („Życie Jezusa") Mateusz patrzy na Chrystusa wzrokiem biednego psa; Salome tańcząca o głowę św. Jana została nazwana, nie bardzo wiadomo czemu, młodym płazem; Chrystus ciągnie za sobą faryzeuszów jak wół swoje muchy.

Częste są obrazy tropienia, ścigania i polowania; wspomnienia myśliwskie z *landes* mieszają się z reminiscencjami z biblii, zwłaszcza z psalmów; pogłosy literackiego darwinizmu kojarzą się z mistyczną metaforyką. Ulice Paryża to knieja, w której większość stworzeń jest równocześnie myśliwym i zwierzyną (*Trois récits,* 116). Mężczyzna jest tradycyjnym myśliwcem; są młodzieńcy, obdarzeni duszą psów gończych, co uganiają się d'la sportu za łaniami *(Le jeune homme)* i są mężczyźni jak wilcy zgłodniali w łowieckich zabiegach *(Le fleuve de feu).* Oprócz miłosnego *„gibier féminin"* — „zwierzyna kobieca" i metaforycznego *„gibier humain"* — „zwierzyna ludzka" *(Souffrances et bonheur du*

*chrétien)* („Cierpienia i szczęście chrześcijanina") mamy mistyczne *„gibier de l Grâce" (La vie et la mort d'un poète).* Bóg spada na duszę jak na łup *(L'enfan chargé de chaînes)* („Dziecię w okowach"); łaska ściga człowieka jak zwierzyn *(Préséances);* poeci są zwierzyną dla Boga *(„Ah! poètes! gibier pour Dieu!"* (*Trois récits*, 112), a chorzy — dla lekarza (*Le désert de l'amour*).

## VI

Zbadanie ideowo-artystycznej funkcji Mauriacowskiej przenośni animali stycznej pozwala na ciekawe zróżnicowanie tego zjawiska. Ten sposób obra zowania służy do charakterystyki środowiska półwiejskiego i mieszczańskieg południowej Francji, właścicieli pastwisk, winnic, ferm, lasów i majątków Mauriac przedstawia w powieściach dość często awanse w pierwszym pokole niu, przechodzenie synów chłopskich do inteligencji lub kupiectwa, dzierżaw ców stających się ziemianami i wzbogaconych mieszczan, przejmujących arysto kratyczne fortuny. To stadium procesów gospodarczo-społecznych chwyt Mauriac pokazując nieokrzesanie parweniuszy, dziedziczne cechy chłopskie mło dej inteligencji, moralność mieszczańską i formalny katolicyzm tej fauny ludz kiej w walce o coraz lepszy byt. Chciwość, zawiść, egoizm, bezwzględność, kul pieniądza występują w powieściach Mauriaca tym jaskrawiej, że przedstawi je pisarz najczęściej w obrębie rodziny, czyli komórki o mistycznym wręc u niego poczuciu spójni. Żaden traktat socjologiczny nie tłumaczy lepiej prze niesienia przez liberalne mieszczaństwo niektórych tez darwinistycznych d rzeczywistości humanistycznej niż powieści Mauriaca!

Animalistyczna metaforyka tkwi głęboko w dziele Mauriaca. Pisarz nie po przestaje na tego rodzaju charakterystyce poszczególnych indywiduów; zdradz skłonność do ujmowania w kategoriach przyrodniczych gatunku ludzkiego Jest to jeden z centralnych problematów jego twórczości. Możemy w tym wy padku mówić nie tylko o stylu czy tendencji dzieła, lecz także o wizji świat i życia. Tę cechę głównych zagadnień powieściowych Mauriaca trafnie do strzegł Manfred Kridl w studium „O powieściach Franciszka Mauriaca *(W różnych przekrojach.* W-wa, 1939; str. 119). Pozytywizm lubił analogi zwierzęce. Mauriac uprzywilejowuje analogię entomologiczną, podobnie ja Pawlikowska. Jakże częsty w tych utworach obraz stadła, w którym żon jest dużą, silną, zdrową samicą, ponoszącą wszystkie ciężary życia rodziny a mąż cherlakiem, którego rola kończy się na akcie ojcostwa.

Wątek przyrodniczy ma u Mauriaca także warianty kulturalne, służy d krytyki cywilizacji miejskiej. Swoich bezlitośnie odmalowanych chłopów i pro wincjuszy przeciwstawia Mauriac z upodobaniem zgniłkom wielkiego miast a przyrodę wytworom ludzkim. Zdrowy prowincjusz i kandydat na święteg w *Ce qui était perdu* ucieka nocą z dancingu i błądzi po Polach Elizejskich Dziecko wsi rozpoznało woń, jaką miała mgła w okolicy Placu Zgody. „Jedn z największych miast świata — dodaje autor od siebie — bezsilne było wobe wiecznej świeżości, wobec leśnych zapachów nocy tak, jak nie mogło równie zmienić biegu gwiazd".

Mauriac nie zadowala się przerzutem poetyckim. Obraz ten staje się sugestią ideologiczną i *quasi* argumentem antyurbanistycznym. Miasto Mauriaca to zazwyczaj paru próżniaków, rozpustników, narkomanów oraz dwa lub trzy nocne dancingi. Kiedy ten, jakby oczyma pobożnej kobieciny z prowincji widziany, Paryż kładzie się nad ranem spać, wtedy budzi się drugi, prawdziwy, wartościowy Paryż klasztorów, w których słudzy i służebnice Pańskie śpiewając jutrznie podtrzymują swymi modlitewnie wyciągniętymi ramionami grzeszne miasto i świat. Pisarz dla celów ideowych uprościł obraz życia metropolii. Dla jaskrawego kontrastu (dancingi i klasztory) poświęcił rzeczywistość. Czytelnik zapomina o dziesiątkach tysięcy ludzi, co męczą się na nocnych zmianach dla utrzymania tętna nowoczesnych Babilonów, i o innych dziesiątkach tysięcy, co śpieszą o szarówce zastąpić wyczerpanych pracą towarzyszy, dzięki nieustającym wysiłkom których jedni mogą się bawić, a drudzy kontemplować. Realizm szczegółów i realizm głębszy, realizm konstrukcji, to dwie różne rzeczy. Sławny paryski świt Rimbauda z wiersza *Paris se repeuple* („Paryż się zaludnia") jest realistyczny w konstrukcji, choć robi wrażenie poetyckiego koszmaru. Mauriac widzi szczegóły ostro i realistycznie — budowa jednak jego powieściowego świata nie wytrzymuje proporcji rzeczywistości. Konstrukcje jego są w rezultacie nierealistyczne.

Dochodzimy do religijnego aspektu przyrodniczości w dziełach Mauriaca. Droga od człowieka do anioła wiedzie przez „zwierzę ludzkie". Zwierzęcość, pomyślana jako stopień pokory, akt poniżenia, strącenie człowieka na niższy szczebel stworzenia, to stan, który może ściągnąć na człowieka Łaskę. Ewie z *La chair et le sang* („Ciało i krew") pocałunek uświadomił, że ulega temu samemu popędowi, co zwierzęta, że jest samicą. To upokorzenie stało się początkiem jej nawrócenia. Na ten aspekt przyrodniczy zwrócił uwagę Konrad Górski w studium *François Mauriac* (Poznań, 1935; str. 38).

Na zakończenie chciałbym dodać, że przyroda gra u Mauriaca różne role, często sprzeczne. Czasem bywa symbolem młodości i niewinności, a czasem uosobieniem nieczystych sił. W *Le désert de l'amour* nazwał autor młodzież szkolną *la jeune forêt humaine* („młody las ludzki"). Łukasz z *Le noeud de vipères* jest dzieckiem przyrody, jedną z jej sił i jednym z jej źródeł; jego czystość nie wydawała się nabyta ani świadoma — była to czystość wody krynicznej; jedyna jasna postać tej przygnębiającej powieści znajduje apoteozę w następującym obrazie: „Czasem, kiedy łowił ryby, schodziłem z nim aż do rzeki. Ta istota w wiecznych podskokach mogła pozostawać godzinami nieruchomo skupiona, uważna, jak gdyby zamieniona w wierzbę rosnącą nad wodą — a ramię chłopca poruszało się cichym, łagodnym ruchem gałęzi". Na kartach jednak *Le fleuve de feu* i *Génitrix* spotykamy się z jakimś spiskiem przyrody przeciw czystości i spokojowi duszy. Jest to, nawiasem mówiąc, tradycyjny rys literatury ascetycznej; z niej także pochodzi porównanie namiętności i żądz ze zgłodniałymi zwierzętami i dzikimi bestiami spuszczonymi z łańcucha.

W swoim zakresie przyroda jest jednoznaczna. Wieloznaczność powstaje do-

piero wówczas, gdy przenosimy stosunki w niej panujące do dziedziny humanistycznej. Dlatego to przy pomocy analogii przyrodniczej można uzasadniać urządzenie płciowe świata i dzieworództwo, Opatrzność i bezsens istnienia, monogamię, poliandrię i homoseksualizm (Gide), walkę o byt i solidaryzm stworzeń. Bardzo interesującą rozmowę o kukułce, podrzucającej jajka innym ptakom, prowadził Goethe z Eckermannem (8. X. 1827). Według Goethego był to przykład na solidaryzm przyrody. W czasach pozytywizmu i naturalizmu ów kukułczy zwyczaj doczekał się interpretacji mniej optymistycznej.

## VII

Innym przejawem ascetycznego naturalizmu Mauriaca jest skłonność do przedstawiania odrażającego oblicza świata. Szpetność cielesna i moralna, starość, choroby, niedołęstwo, zgony, wyobrażanie sobie rozkładu ciała ukochanych zmarłych — nie należą do rzadkości. Litość dla słabości, nędzy i cierpienia — to jakby religijne opanowanie jakiegoś powszechnego wstrętu dla człowieka. „Takie miejsce pątnicze jak Lourdes — zastanawia się Sergiusz w *Pèlerins* („Pielgrzymi") — czymże się właściwie różni od jakiego bądź innego ośrodka, skupiającego tłumy? Czy w Paryżu mniejsza jest proporcja weneryków, suchotników i rakowatych? Ach, wystarczy popatrzeć na te twarze w kolejce podziemnej! Albo te żywe trupy, stłoczone w kinach!... A jeżeli od ciał przejdziemy do dusz, to ohyda wielkich miast nowoczesnych przewyższy znacznie Lourdes"... W *Vie de Jésus* czytamy następujący wykład dosłowny przenośnych słów Chrystusa „dopuść umarłym grześć umarłe swoje": „Ale nawet z takiej odległości dane nam jest osądzić, jak prawdziwe są te słowa, kiedy w ciągu oficjalnych obrzędów pogrzebowych przyglądamy się uważnie żałobnemu orszakowi: te twarze chytre, chore, znaczone śladem podwójnego zużycia: czasu i zbrodni, te tkanki rozluźnione, zakonserwowane w występkach, to mnóstwo ciał, których zepsucie jest bardziej posunięte, aniżeli rozkład umarłego, którego okadzają; po nim bowiem zostają już tylko zwłoki, dusza jest gdzie indziej, oczyszczona nieznanym ogniem. Ale ci, którym się zdaje, że go przeżyli, oni to właśnie cuchną: zapach zgnilizny duchowej jest gorszy od tamtego") (63).

Dolegliwości i przypadłości ciała są następstwem skażenia natury. Pisarz który do głębi przejmie się tym dogmatem, ma wrażenie, jak wyznał Mauriac w studium *Blaise Pascal*, że żyje pośród trędowatych (55). Twórca o katolickim poglądzie na świat będzie się czuł zmuszony ukazywać te dolegliwości nawet wbrew prawdzie życiowej, wbrew realizmowi powieściowemu, żeby być w zgodzie z realizmem chrześcijańskim. Ten metafizyczny realizm w przekładzie na język sztuki nazywa się naturalizmem; dlatego mówię o ascetycznym naturalizmie Mauriaca. Bohaterowie jego często mają uraz brzydoty, upośledzenie fizyczne, będąc ważnym czynnikiem rozwoju psychicznego, decydująco wpływa na ich los życiowy i — drogę zbawienia.

Szczególnie życie miłosne otacza Mauriac atmosferą brzydoty: szare ranki w sypialniach po nocach spędzonych na dancingach, pantofle z zasady dziurawe, szlafroki zwykle poplamione, spocone ciała, źle ogolone szczęki mężczyzn, włosy w nieładzie u kobiet, odsłaniające łysiejące kąty czoła. W zbliżeniach panie widzą pryszcze na twarzach panów, a panowie źle rozstawione zęby u partnerek. Kochankowie Mauriaca pałają przewrotną chęcią odkrywania wad urody, patrzą na lica wybranych dziewcząt jakby przez powiększające szkło. Jean Péloueyre w *Le baiser au lépreux* przygląda się po raz pierwszy bardzo badawczo swej narzeczonej: („Bada wzrokiem Noémi, która zeszła ze swego piedestału i oglądana z tak bliska ukazuje mu się jakby pod szkłem powiększającym. Chciwie szuka skaz na tym żywym, drgającym metalu: na skrzydłach nosa — czarne punkciki; ponad piersią — ślad po oparzeniu pewnie jodyną. Jakieś słówko proboszcza pobudziło ją do krótkiego śmiechu — dość, żeby z czystego szpaleru jej zębów Jean Péloueyre mógł wyodrębnić nieco matowy — niepewny — kieł") (50). Teresa w *La fin de la nuit* zastanawia się, co jej przypomina przycieniona zarostem twarz młodocianego wielbiciela: „Aha, tak... tego trupa w starym numerze *Illustration*, trupa młodego anarchisty hiszpańskiego, zastrzelonego przez karabinierów"... Pary małżeńskie dochodzą do rozpaczy, brzydnąc sobie nawzajem przy jednym stole, pod jedną kołdrą i we wspólnej łazience. Stąd bohater *Le noeud de vipères* bierze asumpt do dziwienia się, że tak mało ludzi się rozwodzi! Wspominałem już o nocy poślubnej Jana Péloueyre, co wyczerpany, spocony, nie śmiał się ruszać przy żonie, bardziej ohydny, niż robak przy wreszcie porzuconym trupie. Godne uwagi jest również spostrzeżenie Teresy Desqueyroux, dokonane *nota bene* w czasie podróży poślubnej: mąż jej zamykał się w swojej rozkoszy, jak miłe prosięta, które sapią z zadowolenia nad korytem. „Koryto to byłam ja" — wspominała Teresa.

Czyniono nieraz z tego powodu zarzuty Mauriacowi, jak dowodzi wzmianka w *Souffrances et bonheur du chrétien*: „Zarzut, który niepokoi mnie najbardziej: że oczerniam i zohydzam miłość cielesną" (170). Zarzuty niczego nie tłumaczą. Z czysto literackiego stanowiska są niesłuszne. Mauriac, jeśli zawinił, to tylko konsekwencją artystyczną. Stare tradycje literatury moralistycznej i późniejsze naturalistyczne ożyły, aby się zespolić w nowej funkcji ideowo-artystycznej. Krańcowości moralistycznej pisarza, pomawianego nieraz o jansenizm, odpowiada naturalistyczna krańcowość jego metody artystycznej. Mamy niewątpliwy paralelizm ideowo-artystyczny. Zdaje mi się, że analiza środków artystycznych Mauriaca częściowo tłumaczy także determinanty doktrynalne tego moralisty.

## VIII

Animalistyczna metaforyka i ascetyczny kult brzydoty to dwa ogniwa naturalizmu Mauriaca. Przyjrzyjmy się z kolei trzeciemu: biologizmowi. Motyw matki-samicy i motyw więzi rodzinnej to typowe motywy Mauriacowskie. Mo-

tyw pierwszy rozwinął zwłaszcza w powieści, zatytułowanej symbolicznie *Génitrix*. Kobieta, symbol przyrody,jest taką samą cichą bohaterką książek Mauriaca jak natura. Mężczyźni Mauriacowskiego świata to albo wątłe literacko sylwetki ascetów, albo powieściowo żywi egoiści, brutale, groszoroby, gałgany i próżniaki. Autor przeciwstawia typ upośledzonego fizycznie mężczyzny bujnej kobiecie, a także starca — młodej dziewczynie. Mężczyźni w tych stadłach nierzadko ograniczają się do skromnej roli ściśle przyrodniczej. Potem zwykle umierają, zostawiając młodym wdowom ciężar prowadzenia gospodarstwa, wychowywania dzieci i administrowania majątkiem. W powieściach tych mamy dużo postaci kobiecych, lecz mało kobiet. Wątek rodzicielki wplata się często w miłość. Teresa spogląda na zakochanego w niej młodzieńca, jak na swe ssące niemowlę. Macierzyński charakter ma żywsze zajęcie się starszej kobiety Bobem w *Destins*. Indywidualność swych bohaterów Mauriac przezwycięża stale nie na rzecz społeczności, lecz na rzecz gatunku. Teresa Desqueyroux widzi, że w rodzinie męża kobiety pragną utracić życie indywidualne; uważa za rzecz piękną „to całkowite oddanie się gatunkowi", ale sama nie może się do tego nagiąć i zostaje w rezultacie skazana na śmierć cywilną. Spowiednik w *Destins* powiedział penitentce charakterystyczne słowa: „Wszystkie jesteście takie same, moja biedna córko. Gdy się zna jedną z was, zna się was wszystkie". Biblijna kobieta cudzołożna w *Vie de Jésus* odkrywa tajemnicę kobiecości, wieczną słabość miłosną: „*créature couchante et rampante*".

Także drugi motyw biologiczny, więź rodzinna, doczekał się symbolicznego tytułu w powieści *Le mystère Frontenac*. Dziejów rodziny nie przedstawia Mauriac socjologicznie, realistycznie, lecz przyrodniczo, naturalistycznie. Analogie, jakich krytyka francuska dopatrywała się między Balzakiem i Mauriakiem, są nieistotne. Można mówić o tradycji tematycznej (dzieje rodzin, kult pieniądza, awans społeczny) — inna przecież jest metoda obu pisarzy. Balzac jest epikiem, daje szerokie przekroje społeczne. Mauriac lepiej studiuje szczegóły; w essayu *L'éducation des filles* („Wychowanie dziewcząt") daje pośrednio komentarz regionalno-społeczny do swej twórczości, a z metodą swej pracy zapoznaje nas częściowo w szkicu *Le romancier et ses personnages* („Powieściopisarz i jego postacie"). Niewątpliwie są to społecznie osadzone powieści, ale nie są to powieści społeczne.

Mauriac jest lirykiem i psychologiem i świadomie zajmuje się zwykle jednostką: „Czym jest przede wszystkim chrześcijanin? Jest człowiekiem, który istnieje tylko jako jednostka; człowiekiem, który ma świadomość siebie samego". (*Le roman*, 76). Mauriac, narzekając na coraz większy brak konfliktów we współczesnym życiu i literaturze, daje następujący przegląd możliwych starć: „konflikt Boga i człowieka w religii, konflikt mężczyzny i kobiety w miłości, konflikt człowieka z samym sobą". (*Le roman*, 11). Ze zdziwieniem stwierdzamy brak konfliktów społecznych. Podkreślił to wyraźnie Konrad Górski we wspomnianym studium pisząc, że w religijnej atmosferze tej twórczości „przeważają pierwiastki uczuciowe i moralne nad intelektual-

nymi, zagadnienia osobowości nad sprawami narodowymi i społecznymi" oraz że „pisarz ten jest wyłącznie analitykiem życia wewnętrznego, obojętnym na zagadnienia bytu zbiorowości" (str. 21 i 75).

Asocjalne, intymne, indywidualne piętno wyciska na tych książkach nie tylko problemat centralny (troska o duszę), lecz także technika powieściowa, w której niemałą rolę grają kontemplacyjne, samotnicze formy wyrazu, jak wspomnienia, wyznania, listy, dzienniki, pamiętniki. Tu znowu mamy pewną styczność z biologizmem: biologiczne znaczenie czasu, ważność w bilansie osobowości każdej przemijającej chwili, każdego przeżycia łatwo transponować na doniosłość metafizyczną, na cenność każdej duszy w oczach Boga. Nawiasem mówiąc, to jest jeden z punktów zetknięcia heglizmu i bergsonizmu z katolicyzmem w ewolucji Stanisława Brzozowskiego.

Mauriaca zajmuje społeczność albo w znaczeniu religijnym, jako „świętych obcowanie" (rola modlitwy i zasług indywidualnych w ekonomii zbawienia) albo w znaczeniu przyrodniczym, jako więź biologiczna między członkami rodziny i między pokoleniami. Jeden z Mauriacowskich potworów ludzkich w *Ce qui était perdu* tłumaczy swą nienawiść do żony i dzieci ich biologiczną obcością! Posłuchajmy tego zastanawiającego rozumowania: „W gruncie rzeczy można zrozumieć ojca Forcasa: jest on jednym z tych ludzi, dla których rodzina jest to ich krew: ojciec, matka, brat, siostra. Ich własne dzieci są to już obcy, bo one należą do obcej, do nieprzyjaciółki". Związek między pokoleniami wyraża się dziedzicznością. Ulubiony to wątek Mauriaca. W *Le fleuve de feu* mamy dziedziczne samobójstwo, a dziedziczny śmiech nieprawego dziecka Gizeli gra rolę klasycznego anagnoryzmu, czyli rozwiązania fabuły przez rozpoznanie tajemniczej osoby. Z *La fin de la nuit* dowiadujemy się o dziedzicznej w rodzinie Desqueyroux obawie niedostatku. W *Le noeud de vipères* dziedziczne jest zamiłowanie do waśni rodzinnej. W *Les anges noirs* Matylda odpoznaje w Andrzeju swój panieński ideał. Ciekawe warianty tego motywu znajdujemy w *Génitrix;* o starej służącej powiada autor: „Była jego ostatnią podporą, tą, która znała jego przodków i której sosy, sporządzane według zagubionych już przepisów, napełniały najbardziej odległe pokoje zapachami, lubianymi przez jego dziadków"; a innym razem: „W tej chwili nie był to tylko jej obecny pan, który ją wypędzał, ale wszyscy jej zmarli chlebodawcy". Wreszcie wątek ten staje się refrenem kompozycyjnym w *Le mystère Frontenac*: wuj Ksawery mimowiednie naśladuje rozwiązły żywot jednego z przodków; bracia powtarzają ten sam spacer przy księżycu, co ich ojciec ze stryjem przed laty; Iwo pisząc wiersze przypomina swego ojca. Pomijam zwykłe podobieństwa głosu, postaci, ruchów. Zgęszczenie wątków dziedziczności pozwala przypuszczać, że wspomniana powieść była walką o wyzwolenie z biologicznego koszmaru, walką niezupełnie wygraną; mistyczny bowiem tytuł jest na pół żartobliwy, a na pół jednak poważny, jakby świadczył referat autorski, towarzyszący „dziedzicznym" zbiegom okoliczności w życiu Frontenaców: „Nikt nie wie, prócz jego anioła, jaki on wówczas był podobny do ojca swego, gdy Michał Frontenac miał jego lata".

Podobnie jak wyżej omówione pierwiastki przyrodnicze, także wątek dziedziczności ma swój przerzut metafizyczny. Dla bohatera *Ce qui était perdu* myśl o dziedziczności stanowi nie lada pociechę, gdyż zmniejsza jego odpowiedzialność osobistą i daje mu do ręki radykalny środek przeciw złu: przerwanie skażonej rasy: „Ulgę sprawiała mu ta myśl, że nieczysty strumień, który nim przepływał, nie byłby miał źródła w jego własnym sercu. To źródło wytrysnęło, zanim on przyszedł na świat. On był tylko żywym korytem, w którym to błoto torowało sobie drogę. Tyle przynajmniej, że po jego śmierci już ono płynąć nie będzie; on nie spłodził życia: w nim było ujście i kres tej zgniłej wody kilku pokoleń". Tę samą refleksję znajdujemy w *Les anges noirs*; zgon osobnika nie przerywa zła, które zaczął zmarły („jad przeżywa zwierzę"!) — żyje ono i aktualizuje się w potomstwie. Można by tutaj widzieć związek z myślą etyczną kierunku przyrodniczo-ewolucyjnego (Sutherland).

Metoda społeczna uzależnia człowieka od czynników pozaindywidualnych po to, żeby go ostatecznie uczynić odpowiedzialnym za swe życie, bo zmierza do zmiany warunków jego bytu. Biologiczne ujmowanie życia przez Mauriaca zmniejsza odpowiedzialność jednostki za siebie i za los ogółu. Mistycyzm przyrodniczy Mauriaca występuje wyraźnie. Rasa rozgrzesza człowieka nie tylko na forum społecznym, jak zwykli byli to czynić naturaliści, lecz nawet w instancji religijnej, przed Bogiem! Bohater *Les anges noirs* zanotował w swym dzienniczku: „Człowiek, który stoczył się bardzo nisko, odczuwa potrzebę znalezienia wśród przodków kogoś, na kogo mógłby zwalić odpowiedzialność. Czujemy bowiem, że możność upodlenia się jest ponad siły nikczemnego osobnika i że trzeba rozpędu, nabytego i zwiększającego się z pokolenia na pokolenie, żeby zostać wciągniętym w ten rytm. Ilu umarłych zaspokaja się w nas i przez nas! Ile namiętności przodków wyzwala się! Ilu ludzi skłania nas do wykonania gestu, który wahamy się wykonać! Zapewne powie ksiądz na to „A ilu wstrzymuje nas i dopomaga nam w walce ze złem!" Nasze doświadczenia różnią się pod tym względem, ot i wszystko!

Mistyczny związek pokoleń ma dwa oblicza: „dziedziczność" zła, udział w grzechu i „dziedziczność" dobra, wspólna skarbnica zasług czyli dogmat upadku i nauka o świętych obcowaniu. Upadek i odkupienie są ściśle powiązane w religii. Mauriac przytacza w *Dieu et Mammon* paradoksalne zdanie Péguy: „Grzesznik i święty są dwiema — można powiedzieć jednakowo istotnymi — częściami mechanizmu chrześcijaństwa. Są oni jednakowo niezbędni sobie nawzajem i dopełniają się wzajemnie" (125). Jest to zasada twórczości Mauriaca: ci, co najniżej upadli, pragną najsilniej umrzeć i odrodzić się. (*La vie de Jean Racine*, 238—9).

W *Destins* mamy cały splot dziedziczności, fatalizmu, irracjonalizmu i łaski jako drogi do wyjścia z bytowego labiryntu: „Nic nie można zmienić w ludziach, ludzie zmieniają się tylko za szczególną wolą ich Stwórcy; trzeba ich odkupywać takimi, jakimi są, z ich skłonnościami, występkami, trzeba ich brać, wydzierać przemocą, zbawiać ociekających jeszcze brudem... Ten dwudziestodwuletni chłopak siedzący na tarasie nie zapytywał sam siebie, czy

matka nie przekazała mu czegoś z tej namiętności, która wybuchła w niej po tylu latach uśpienia. Ludzie nie zmieniają się, lecz wielu z nich żyje długo nie znając siebie — wielu z nich umiera, nie poznawszy siebie, gdyż Bóg zasypał w nich w chwili urodzenia złe ziarno; gdyż łatwo można ściągnąć na siebie szaleństwo, które było występne u któregoś z przodków, a które może odezwać się w potomkach".

Zadaniem moim było przedstawienie ideowo-artystycznych przesłanek sposobu ujmowania życia, obrazów świata, jakie spotykamy w powieściach Mauriaca. Poglądy jego, doświadczenia wewnętrzne i droga religijna nie obchodzą nas w tej chwili. Jednakże dla sprawdzenia poprawności konstrukcji nie będzie rzeczą zbyteczną przypomnieć, że te same założenia znajdujemy w studiach literackich i szkicach moralnych Mauriaca. W *La vie de Jean Racine* usprawiedliwia pisarz Fedrę w następujący sposób: „Przy całym ogromie swej winy Fedra jest tylko członkiem swego rodu, wie ona o tym i wie także, że przy tego rodzaju namiętnościach ludzie popełniają bezwiednie gesty jakiegoś dawno zmarłego przodka" (134). Zdumiewającą hipotezę moralną spotykamy w *Souffrances et bonheur du chrétien*: „Bossuet nie zadaje sobie pytania, czy każdy z nas jest w oczach Boga jednostką czy przedstawicielem rasy... człowiek nie jest dwojaki, jak wierzył Apostoł, lecz wieloraki. Grzesznik sam w sobie jest mitem. Istnieje jedynie nagromadzenie odziedziczonych skłonności... Każda z naszych spraw będzie sądzona osobno. Nie znacie wszystkich świadków odwodowych. Miliony przodków przyjdą, by świadczyć przed odwiecznym trybunałem, że przekazali nam skłonności, które sami otrzymali od swoich ojców... Jest to hipoteza, lecz może nie absurdalna: Bóg robi z rasy kozła ofiarnego wszystkich grzechów jednostkowych; potępia rasę, aby zbawić jednostkę" (58—61). Przypomina się nowela „*Le démon de la connaissance*" („Demon poznania") z *Trois récits*.

Za jasno sformułowany program pracy literackiej Mauriaca można uważać jego pochwałę prowincji, z którą zrosła się twórczość wielkiego pisarza, w dziełku — zbiorze aforyzmów *Province* („Prowincja") (1926). Prowincja wzmaga dramat namiętności: „Prowincja, ziemia natchnienia, źródło wszelkich konfliktów! Prowincja przeciwstawia jeszcze namiętnościom przeszkody, które tworzą dramat" (16). Prowincja kultywuje życie rodzinne, czyli więź biologiczno-mistyczną wśród krewnych (18—21). Miłość na prowincji zachowała cechy zwierzęcej niewinności: „W Paryżu nadużywanie miłości odwraca nas od niej; lecz na wsi miłość ukazuje nam niewinne oblicze; niepokoi nas jej zdrowy wygląd; wymyka się wszelkiej metafizyce. Wieśniacy mają coś z niewinności zwierząt" (28). Wreszcie, na prowincji miłość ziemi przybiera formy mistycznego kultu: „Cybela ma we Francji więcej wielbicieli niż Chrystus" (31).

## IX

Obraz życia, jaki daje wielki pisarz katolicki, zarysowuje się teraz wyraźnie. Działalność ludzka nie może naprawić świata: ani na drodze reform społecznych (fiasko socjalnych fanaberii Jana Ludwika w *Le mystère Frontenac*), ani

za pomocą wychowania. Zła nie można uleczyć. Człowiek może tylko skazując się na bezpłodność przerwać biologiczny kanał, którym płynie przez niego nieczysty strumień. Biologia wyrasta tutaj na groźną, demoniczną potęgę. Pełni ona w twórczości Mauriaca funkcję dawnego szatana — jest to nowoczesne, naukowo-przyrodnicze wcielenie zła. To tłumaczyłoby jej ogromną rolę w powieści religijnej. Ukazujący się w dziełach Mauriaca upiór Nietzschego *(Le baiser au lépreux, Le démon de la connaissance, La vie de Jean Racine)* to jeden z przejawów urzekającej siły zła, pojętej biologicznie. Religia też nie zmienia człowieka, tylko go zbawia, to znaczy najczęściej przy końcu życia, straconego na marne, ziemskie zachody, porywa nagle Bóg kogoś do siebie wedle swego uznania (powieściowy schemat Mauriaca). Jedyną radą na biologię jest łaska. Jeśli Nietzschemu Mauriac przeciwstawia nędzę i nicość człowieczeństwa („Nie ma panów — są tylko niewolnicy"), to dlatego, że ten właśnie stan człowieka przygotowuje go do przyjęcia łaski, czyli daje mu do ręki jedyny skuteczny środek przeciw biologii. Na fatalizm biologii chrześcijaństwo ma fatalizm łaski: „Jedna tylko siła na świecie zakłóca czasem grę, zatrzymuje przeznaczenie, stwarza przeznaczenie nowe. Siłą tą jest chrześcijaństwo. A to dlatego, że wypowiada w nas walkę naturze. Jedynie łaska może niekiedy pokonać naturę". *(La vie de Jean Racine,* 236).

Nas interesuje aspekt literacki nauki o łasce ze względu na to, że dogmat ten w powieści musi znaleźć jakiś odpowiednik literacki. Jedynie psychologicznie można w utworze literackim wyjaśnić to, co z założenia wykracza poza psychologię. Nauka o łasce jest, popularnie mówiąc, subtelną dystynkcją między determinizmem a indeterminizmem. Na tej właśnie wąziutkiej ścieżce szukają pisarze odpowiedników literackich, które by zadowoliły wymagania artystycznego prawdopodobieństwa. Pierwiastkiem deterministycznym u Mauriaca byłby biologizm, a momentem relatywistycznym dziwność duchowa, cud, jako niespodzianka psychologiczna. Stąd podziw dla Dostojewskiego i powieści rosyjskiej (*Le roman,* 50—65). Relatywizm psychologiczny maskuje Mauriac religijnie: przekłada go na język mistyczny (motto ze św. Teresy do *Le noeud de vipères,* pieśni religijne Racina w *La vie de Jean Racine,* 241—2) i wiąże z dogmatem o upadku i łasce *(Souffrances et bonheur du chrétien,* 59).

Stan społeczno-moralnej beznadziejności, czyli, literacko mówiąc, naturalistyczny obraz niezmiennego świata jest konieczną przesłanką dla wniosku o łasce jako jedynym środku naprawy zła. Smutek powieści Mauriaca jest literacką konsekwencją jego poglądu na świat i metody artystycznej. Człowiek w dziełach katolickiego pisarza nie podnosi się, nie poprawia, lecz upada coraz niżej i niżej, by się w pewnej chwili nagle cudem odbić od dna nędzy. Autor nie może pokazać tego odbicia i nie usiłuje, poprzestając zazwyczaj przy końcu książki na krótkiej relacji o nawróceniu lub spowiedzi. Uwagę zaś swą skupia na upadku i pogrążaniu się moralnym człowieka. Przygnębia nas dysproporcja tych dwu spraw, z których pozytywna jest nieliteracka, nieobrazowa, a negatywna występuje z jaskrawością naturalistyczną. Rozwiązanie przy pomocy uderzenia łaski nie może zastąpić pociechy humanistycznej, nie może

nas natchnąć wiarą w człowieka. Okazuje się, że literacko nie podobna podołać postulatowi Pascala, który pisał, że „niebezpiecznie jest zanadto pokazywać człowiekowi, jak bardzo równy jest zwierzętom, nie wskazując mu jego wielkości. Również niebezpiecznie jest zanadto mu ukazywać jego wielkość bez jego nikczemności. Jeszcze niebezpieczniej jest zostawiać go nieświadomym i jednego i drugiego. Ale bardzo korzystnie jest ukazywać mu jedno i drugie". (*Myśli.* Nr 418).

## X

Iwo Frontenac przyglądał się polowaniu mrówkolwa. Z tego faktu wysnuł wrażliwy chłopak o poetyckich zdolnościach nie tylko metafizyczny problem zła (wzorem niektórych naturalistów), lecz także (co jest własnością Mauriaca) system soteriologii chrześcijańskiej: „Gdyby był jedynym stworzeniem ludzkim, oddychającym na powierzchni ziemi, to jeszcze zdołałby zniszczyć tę ślepą konieczność, przerwać ten nieskończony łańcuch potworów pożerających i pożeranych na przemian; mógł go skruszyć, najmniejszy gest miłości go kruszył. Miłość cudownym wstrząsem przemieniała okrutny porządek świata. Na tym polega tajemnica Chrystusa i wszystkich tych, którzy idą w jego ślady". Bohatera Mauriaca, a jak chcą krytycy — także jego sobowtóra, upaja myśl, że może wyciągnąć jedną czy drugą mrówkę z zasadzki śmierci; widocznie jednak żywi pewną wątpliwość, czy ten gest miłości zmieni naturę mrówkolwa, albowiem szuka ocalenia swego chrześcijańskiego poglądu dość nieoczekiwanie w utopii przyrodniczej! Marzy o jakiejś takiej przyszłej rewolucji, „która odegra się w najgłębszych tajnikach człowieka, rozszczepi jego naturę tak, że upodobni go do błonkoskrzydłych: pszczół, mrówek"... Mamy tutaj nawiązanie do Bergsonowskiej teorii o prarozszczepieniu w naturze, które zadecydowało o dwu odmiennych drogach rozwoju stworzeń: instynktu i umysłu. (*Ewolucja twórcza.* Rozdział II).

Są dwa rodzaje niewinności: zwierzęca w przyrodzie i boska w łasce. Prawdziwa niewinność jest udziałem świętych. Grzesznicy, w których kołace się pragnienie świętości, marzą przynajmniej o niewinności przyrodniczej: „Wdychając woń zdartej kory — wyznaje bohater *Les anges noirs* — grzałem się niewinny jak lis lub kuna. Natura nie domagała się ode mnie, abym jej zdawał rachunki. Wszystko, co żyje wbrew niej i miesza się do jej tajników, pożera się wzajemnie. Byłem takim samym pożeraczem jak tysiące innych, wygrzewających w tym samym czasie w słońcu swe pióra, sierść i łotki". Stan przyrody, jako stan „poza dobrem i złem" — to marzenie zbrodniarza. Niezbyt odbiega od niego marzenie szlachetnego Iwona Frontenac: zostać pszczołą lub mrówką pośród pszczół i mrówek! W ten sposób zamyka się błędne koło Mauriacowskiego biologizmu.

Jako odpowiednik do omówionych wątków naturalistycznych można przytoczyć Pascala: „Wielkość człowieka jest tak widoczna, iż wyłania się nawet z jego nędzy. To bowiem, co naturą jest u zwierząt, to u człowieka nazywamy

nędzą; przez co uznajemy, iż, jeśli natura jego jest dziś podobna naturze zwierząt, osunął się w nią z lepszej natury, która mu była właściwą niegdyś" (*Myśli.* Nr 409). Ponieważ zadaniem pisarza katolickiego jest malowanie nędzy człowieka, więc Mauriac osiąga to metodą Pascalowską, przedstawiając świat ludzki jako stan natury zwierzęcej.

Metoda to zresztą dobrze znana i wypróbowana już w starożytności. W nauce Pitagorasa, w *Timajosie* i *Rzeczypospolitej* Platona, u Filona Aleksandryjskiego i Chryzyppa, w dziełach Seneki i w tzw. *Tabula Cebetis* nie brak przykładów na zoologiczną psychologię, która namiętności ludzkie chrzciła nazwami zwierząt. Starożytność znała tzw. lykanthropię i kynanthropię, psychozy zbiorowe, którymi ogarnięte jednostki i całe gromady wyłamywały się z ludzkich trybów życia i społecznej obyczajności. Był to atawistyczny pęd do przezwyciężonych w ciągu rozwoju historycznego prymitywnych form życia, na pół zwierzęcego. Celem odbywających się okresowo, przez bóstwo objawionych i nakazanych bakchicznych obrzędów, w czasie których przebierano się w skóry zwierzęce (czego pozostałości mamy w zabawach karnawałowych, np. niedźwiedzie i turonie), było opanowanie tego szaleństwa przy pomocy jakby homeopatycznej kuracji psychiczno-kulturalnej.

Licznie występujące w misteriach symbole poskramiania dzikich zwierząt, obrazy łowiectwa, sceny polowań (tu należy też stary motyw „dobrego pasterza", a myśliwiec Dionysos-Zagreus przywodzi na myśl metaforykę myśliwską w mistyce chrześcijańskiej i twórczości Mauriaca) mają wybitnie kathartyczny charakter. Symboliczne zrzucanie przez wtajemniczonych skór i masek zwierzęcych lub zmywanie zwierzęcej charakteryzacji z twarzy w misteriach orfickich oznaczało oczyszczenie się z grzechów, odrodzenie moralne. (Por. Vorträge der Bibliothek Warburg. Robert Eisler: *Orphisch - dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike,* 1925; str. 71—85, 285—8, 289—98).

## XI

Mauriac dobrze zdaje sobie sprawę z granic i możliwości realistycznej metody powieściopisarskiej i z antyrealistycznych gwałtów, jakie musi zadawać swej twórczości, aby podołać założeniom ideologicznym. Często dręczy go pytanie, czy pisarzowi religijnemu wolno przedstawiać zło i jak je należy przedstawiać (*Vie de Jean Racine, Dieu et Mammon, Souffrances et bonheur du chrétien).* Dość jednostronnie tłumaczy się to względami moralnymi. Moim zdaniem jest to także dowód nieczystego sumienia literackiego. Problemat zła, interesujący Mauriaca nie tylko jako katolika, lecz w ogóle jako pisarza, na obranej przezeń drodze artystycznej realizacji prowadzi go do sprzeniewierzenia się realizmowi. Ucieczka w utopię o przyrodniczo-kosmicznym charakterze, szukanie ratunku przed rozpętanym demonem przyrodniczości poza dziedziną stosunków społecznych przypomina tragedię niektórych pozytywistów i naturalistów. Za próbę uspokojenia swego sumienia artystycznego uważam krytykę, jakiej poddał Mauriac sztukę powieściopisarską w studium będącym

równocześnie komentarzem do własnej twórczości pt. *Le romancier et ses personnages.*

Forma powieściowa, twierdzi autor, skazuje pisarza na klęskę. Powieść ma być wyrazem wiedzy o człowieku a jednocześnie obrazem życia społecznego. Tymczasem twórca zajmując się życiem osobnika przedstawia jakąś jedną jego wadę czy zaletę, wyjętą z całości życia, i powiększa ją niepomiernie; malując zaś obraz zbiorowiska pisarz skupia uwagę na jakimś jednym człowieku, którego w ten sposób unieruchamia i wyłącza z jego naturalnego kontekstu społecznego po to, ażeby go zamplifikować. W ten sposób powstałe powieściowe indywidualizacje i typizacje są fałszywe. Stworzone przez pisarzy postaci nie wyrażają ich, lecz nadużywają ich zaufania i haniebnie ich zdradzają. Narażeni są na to nawet najwięksi romansopisarze, np. Balzak: „Mówi się, że dał obraz społeczeństwa: w rzeczywistości — z godną podziwu siłą, postawił obok siebie niezliczone próbki ludzi z wszystkich klas społecznych za czasów monarchii Lipcowej, lecz każdy z jego typów jest wyodrębniony od innych jak jedna gwiazda od drugiej. Związani są jedynie wątłą nicią intrygi lub więzami nędznie uproszczonej namiętności. Niewątpliwie do chwili obecnej jedynie Proustowi udało się przezwyciężyć tę wewnętrzną sprzeczność powieści i najlepiej malować ludzi nie uruchamiając ich i nie oddzielając od siebie. Dlatego musimy przyznać rację tym, którzy utrzymują, że powieść jest pierwszą ze sztuk. Jest nią istotnie, a to dzięki swemu przedmiotowi, którym jest człowiek. Nie możemy jednak zaprzeczyć tym , którzy wyrażają się o niej (powieści) pogardliwie, ponieważ prawie zawsze unicestwia swój przedmiot, zniekształcając człowieka i fałszując życie". (121—2).

Mamy tu bardzo wiele trafnych spostrzeżeń. Niektóre wszakże wątpliwości, podniesione przez Mauriaca, dręczą nie tylko powieściopisarzy. Boryka się z nimi każdy twórca, a nawet w pewnym sensie także badacz. Jest to zagadnienie sztuki i zagadnienie poznania. Niektóre uwagi są charakterystyczne. W systemie przedstawionych tu związków między poglądem na świat a metodą pracy artystycznej Mauriaca nabiera właściwego znaczenia oddanie pierwszeństwa Proustowskiemu integralizmowi biologiczno-literackiemu przed metodą literackiej konstrukcji wielkich realistów XIX wieku.

Nie mniej znamienna jest także próba przerzucenia części odpowiedzialności literackiej za grzechy przeciw realizmowi z pisarskiego indywiduum na gatunek literacki, na powieść. Analogicznie do roli rasy w Mauriacowskiej hipotezie soteriologicznej gatunek powieściowy zostaje kozłem ofiarnym za przewiny powieściopisarzy.

## XII

Reasumuję moje rozważania:

Szeroko nakreślony wstęp miał za zadanie wprowadzić czytelnika w zagadnienie literackiej twórczości o charakterze religijnym. Starałem się w ten sposób uniknąć jałowego teoretyzowania nie wyrzekając się wszakże korzyści badawczych, jakie płyną z trafnych uogólnień historyczno-literackich. Doświad-

czenia twórców, jakich dostarczają dzieje piśmiennictwa, są podstawą wszel kich prób systematyzacji, zwanych poetykami.

Chateaubriand dokonał kodyfikacji literackiej twórczości o chrześcijańskim poglądzie na świat. Ta romantyczna „poetyka chrześcijańska", jak ją nazwa autor, zwraca uwagę swymi psychologicznymi założeniami. Chateaubrian postawił jako zasadę twórczości nowoczesny realistyczny stosunek do życia Idealistyczne skrzydło Chateaubriandowskiej tezy stanowi dramat roman tyczny (Mickiewicz), a skrzydło realistyczne współczesna powieść psycho logiczna.

Twórczość Mauriaca jest przykładem skrajności naturalistycznej. W roz prawie nie zajmuję się poglądami lub przekonaniami Mauriaca; interesuj mnie środki literackie, przy których pomocy pisarz objektywizuje problematyk religijną. Szło o scharakteryzowanie paru sposobów literackiego przedstawia nia podstawowych koncepcji katolicyzmu (grzech pierworodny, łaska, nawró cenie) oraz o uchwycenie pewnych prób przekładania na język religijn zagadnień psychologicznych (relatywizm, irracjonalizm). Stąd nasunęły si takie zestawienia, jak dogmat o upadku i biologia, moralna nędza człowieczeń stwa i animalizm, działalność łaski i irracjonalizm, fatalizm wywodzący s z jansenizmu i poglądy naturalistycznej etyki na dziedziczność.

Na pytanie, jak na tych zabiegach literackich i wybiegach wyszła litera tura, odpowiedź wypada dla Mauriaca, jako dla powieściopisarza, niepochleb nie. Ten wielki liryk i realista dla celów ideologicznych sięga po naturalistyczn środki wyrazu. Idealista i mistyk ucieka się do prymitywnych przyrodniczyc interpretacji społecznego i moralnego życia ludzkości.

Uwagi poświęcone animalistycznej metaforyce i symbolice mają zarówn charakter analityczno-krytyczny, jak historyczno-literacki i komparatystyczn Uwzględnienie kulturalno-historycznego rodowodu zwierzęcej symboliki po zwala zorientować się w prądach kulturotwórczych, kierunkach i fazach ro woju ludzkości. W świetle studiów religioznawczych nabiera należytej wy mowy to, co w literackiej rozprawie mogło wyglądać na przypadkową zbie ność: związek mistyki z naturalizmem.

Ustalenie związków z naturalizmem tłumaczy nie tylko męczącą i nieped gogiczną, w znaczeniu humanistycznym, atmosferę powieści Mauriaca, le także wystąpienie tego pisarza przeciw typowi powieści realistycznej. Odrz cenie wszelkiego konstrukcjonizmu, bezkształtność formalna jako ideał powi ściopisarski są wyrazem klęski pisarza, który na drodze biologizmu doszedł d przekonania, że życia nie można poznać i nie można przedstawić.

Jest to typ twórczości, która należy zdecydowanie do epoki dawno zamkni tej: nie otwiera ona nowych perspektyw na życie i człowieka, nie posuwa n przód sztuki powieściopisarskiej. Nie jest nowością nawet nihilistyczny stos nek do literatury.

# D Y S K U S J E

## ZAGADNIENIA TEATRU WSPÓŁCZESNEGO

Zygmunt Kałużyński jest bardzo utalentowanym, rozumnym i dobrze do swej pracy przygotowanym publicystą teatralnym. Jego twórczość w teatrze i dla teatru dała mu rozliczne doświadczenia. Napisał podczas wojny eksperymentalny utwór dramatyczny pt. „Kanikuła". Ukończył (jeśli się nie mylę) wydział reżyserski PIST. Współdziała od wielu lat z naszym najsłynniejszym i najwybitniejszym inscenizatorem, Leonem Schillerem. Jest redaktorem doskonałego pisma „Łódź teatralna". Nic dziwnego, że każdy essay Kałużyńskiego budzi zaciekawienie. Można się było nie zgadzać na tezy i argumenty głośnego przed rokiem artykułu „Zbliża się polska La Bataille d'Hernani" — ale trudno było nad tym essayem przejść obojętnie do porządku. Szkic Kałużyńskiego o Zelwerowiczu w „Listach z teatru" (nr 11) uważam za jedną z najlepszych analiz sztuki aktora, jaką zdarzyło mi się przeczytać u nas.

Z tym większym zainteresowaniem wziąłem do ręki „Problemy powojennego teatru w Polsce", które Kałużyński zamieścił w „Twórczości" (październik 1947). Niestety wątliwości i zastrzeżenia, jakie nasuwa ten essay, wyraziły się mnóstwem znaków zapytania.

Ale zanim omówię szczegóły, spróbuję określić zasadniczą odrębność stanowisk. Moim zdaniem nie podobna charakteryzować sytuacji teatralnej w Polsce, nie uwzględniając problemów, które muszą stanowić niezbędne tło dla tego rodzaju prób syntetycznych. Należało zacząć od postawienia pytań następujących: Jaka jest sytuacja dzisiejszego teatru? Na czym polega racja bytu teatru w kulturze współczesnej? Jakie są tendencje nowoczesnej literatury dramatycznej? Jak wygląda sprawa języka artystycznego, którym jest w teatrze inscenizacja i reżyseria? W jaki sposób udostępnić teatr masom? Spróbuję naszkicować pewne odpowiedzi. Mam nadzieję, że znajdzie się wtedy podstawa do dyskusji.

* * *

Bezpośrednio przed wojną widziałem w pewnym francuskim piśmie ilustrowanym dwie fotografie zestawione ze sobą, jedna pod drugą. Na górze plac Opery w roku 1910; widać same dorożki, ani jednej taksówki. Pod spodem ten sam plac w roku 1920; ani jednej dorożki, same auta. Ten fotomontaż służył do wykazania, że w okresie jednej tylko generacji rozwój cywilizacyjny pędził z szybkością zawrotną; auta kompletnie wyrugowały pojazdy konne.

Wielu obserwatorom wydawało się, iż podobnie nieuchronny bieg wydarzeń pochłonie teatr na rzecz kina. Film rozwijał się szybko i rozwija się dalej. Niedawno w naradzie dotyczącej angielskiego przemysłu filmowego wzięli udział najważniejsi ministrowie Wielkiej Brytanii

z premierem na czele. W latach 1920—1939 niemal każdy rok przynosił teatrom paryskim ubytki na rzecz kin; budynki teatralne, zwłaszcza małe teatrzyki „du quartier", bywały raz po raz zamieniane na kina. Ankieta przeprowadzona wśród dzieci paryskich szkół powszechnych ustaliła, że 68% chłopców od 9 do 13 lat i 56% dziewcząt uważa kino za najlepszą z rozrywek. Każde z tych dzieci chodziło przeciętnie 4 razy miesięcznie do kina. Dochody kin paryskich wynosiły w roku 1937 dwa miliardy osiemset pięćdziesiąt pięć milionów franków...

A jednak: teatr nie uległ tej nawale i obronił swe istnienie. Na dłuższą metę kino wzmogło nawet popularność wielkich gwiazd aktorskich, zwłaszcza od czasu upowszechnienia filmu dźwiękowego. Druga wojna światowa, stawiając przeszkody międzynarodowej wymianie filmowej, przyczyniła się do wzmocnienia zakresu działania teatru. W Londynie sztuki teatralne są grywane po 2, 3, a nawet 5 i 7 lat bez przerwy. W Paryżu bezpośrednio po wojnie mnóstwo budynków kinowych zostało odzyskanych na rzecz teatru. W ZSRR sale teatralne są wyprzedawane kompletami. W Nowym Yorku na całe tygodnie naprzód rozchwytywano bilety na występy teatru „Old Vic" z Londynu. U nas koniunktura teatralna, wbrew głosom czarnowidzów, trwa już trzeci rok i wyraża się zarówno zwiększoną ilością teatrów, jak i nieznaną dawniej frekwencją publiczności.

Czym się tłumaczy owa odporność teatru? Widocznie posiada on swój własny, odpowiadający potrzebom społecznym, zakres działania. Ten zakres przede wszystkim należy określić, jeśli chcemy dyskutować o zjawisku zwanym „teatr". Myślę, że można to zrobić drogą obserwacji, na podstawach empirycznych.

Teatr jest niewątpliwie jednym ze sposobów zaspokajania właściwego człowiekowi instynktu widowiskowości. Istnieje wiele gatunków widowisk, które nie są teatrem. Wymienić je można przykładowo: cyrk, wyścigi konne, zawody sportowe, fotoplastikon, parady, święta ludowe, czasem nawet bójki uliczne i katastrofy, a wreszcie — kino. Czym się wyróżnia teatr wśród tych różnych gatunków widowiska? Jaka jest jego differentia specifica? Wydaje mi się, że odpowiedź może być tylko jedna: teatr w dzisiejszym znaczeniu tego słowa powstaje wtedy, gdy punktem wyjścia jego pracy jest literatura dramatyczna. Teatr nie związany z literaturą jest wprawdzie widowiskiem, ale nie teatrem w ściślejszym znaczeniu tego słowa. Tekst literacki jest zasadniczym i podstawowym elementem teatru.

Dwa fakty zdają się przeczyć temu twierdzeniu: commedia dell'arte i sztuki pisane dla aktorów. Ale zważmy, że w commedia dell'arte aktor wygłaszający tekst stawał się współautorem. Różnica nie polegała więc na oderwaniu od literatury, tylko na częściowym przeniesieniu aktu twórczości literackiej na współtworzącego tekst — aktora. Commedia dell'arte była jakby nawrotem do okresu literatury mówionej, a najbliższą do niej analogią byłyby pieśni ludów pierwotnych, recytacje homeryckie itp. Co do sztuk pisanych z myślą o aktorze, są one właściwie degradacją teatru jako sztuki i szybko prowadzą do jego upadku. Sztuki takie są efemerydami i pogrążają teatr w jałowiźnie i nudzie. Właśnie fiasko tego rodzaju eksperymentów potwierdza nasze zdanie, iż teatr w ścisłym znaczeniu tego słowa — jest teatrem literatury. Nie ma sztuki aktorskiej, reżyserskiej i plastyczno-teatralnej oderwanej od tekstu dramatycznego. Jeśli chcemy ocenić grę jakiegoś aktora w roli Hamleta, musimy sobie przede wszystkim stworzyć koncepcję Hamleta, czyli przyjąć założenie literackie.

Musimy z tego wysnuć konsekwencję następującą: rozwój teatru jest ściśle związany z prawami rozwoju i przemian literatury dramatycznej. Czyż można wymienić choćby jedną epokę teatru nowożytnego, która by zdradzała obojętność wobec prądów nurtujących ówczesne życie literackie? Czyż poetyce Boileau nie odpowiadał teatr Racine'a i Corneille'a? Romantyzmowi teatr Victora Hugo, Schillera, Byrona, Mickiewicza, Słowackiego, Kleista, Musseta? Naturalizmowi — Augier, Becque i Zapolska? Modernizmowi — Maeterlinck i Wyspiański? Teatr współczesny (a za współczesność uważam okres od ukończenia pierwszej wojny światowej) jest również posłuszny temu prawu. Oto przykłady:

1) Poezja współczesna jest metaforyczna. Metafora — według doskonałej definicji Tadeusza Peipera, podanej w książce „Tędy" — jest spokrewnianiem pojęć dalekich. „Poezja dzisiejsza drga cała od zamieci metafor" — pisze Peiper. Otóż współczesna literatura dramatyczna operuje metaforami swoistego rodzaju, które nie są dosłownym zastosowaniem metafor lirycznych, lecz mają właśnie teatralno-dramatyczny charakter.

Bezpośrednio przed wojną grano w warszawskim Teatrze Nowym jednoaktową sztukę Józefa Czechowicza „Czasu jutrzennego". Każda scena tego utworu kończyła się słowami „Zaczyna się". Co to znaczyło? Oczywiście metaforyczne ujęcie faktu, że każde zakończenie zjawiska jest równocześnie początkiem zjawiska nowego, że fakty i procesy zachodzą na siebie i śmierć nabrzmiała jest urodzinami nowego życia. Ta myśl metaforyczna jest osią, dokoła której rozpięta została cała akcja dramatu. Z metaforyczności utworu wynikają konsekwencje t e a t r a l n e.

Inny przykład: „La folle de Chaillot" Giraudoux. Czym jest w tym utworze inwazja „ludzi szarych, bez twarzy, jak kamienie przydrożne?" Metaforą, wyrażającą to wszystko, co było najbardziej przytłaczające w hitleryzmie i faszyzmie. Czym jest projekt agresorów, by wysadzić w powietrze paryską dzielnicę Chaillot? Oczywiście — znów metaforą, konsekwentnie zresztą wynikającą z metafory poprzedniej. Czym wreszcie sąd nad zbrodniarzami w akcie trzecim? Oczywiście rozprawą metaforyczną, z metaforycznym znów wyrokiem. Na tych trzech metaforach osnuta jest poetycka akcja tej sztuki. Zrozumieć je łatwo, ale kto ich nie pojmuje, kto tekst sztuki bierze dosłownie i bez przenośni, składa dowód, że obce mu są najbardziej elementarne zasady nowej literatury — a zarazem i nowego teatru.

Trzeci przykład rzuci nam jeszcze jaśniejsze światło na omawiane zagadnienie: w „Orfeuszu" Świrszczyńskiej Eurydyka nie chce wracać do życia z podziemi, do których po nią zawędrował bohater. Jest to metafora wyrażająca nieodwracalność i niepokonalność praw przyrody, które autorka nazywa „wielkim przemijaniem świata". Ale zarazem ta metafora stanowi punkt ciężkości całego dramatu i w niej skupiają się wszystkie nici akcji. — Można by jeszcze mnożyć przykłady, powołując się np. na tak metaforyczne zjawiska teatralne jak „Miasto w dolinie" i „Inspektor" Priestleya, lub na studnię w „Wielkanocy" Otwinowskiego, która w miarę rozwoju akcji z pamiątki dawnych żalów i zadrażnień polsko-żydowskich staje się pomnikiem wspólnej walki. Albo wreszcie: „Pasażer bez bagażu" Anouilha jest wprawdzie utworem realistycznym, a jednak opisane tu odcięcie od własnej przeszłości jest metaforą wyrażającą stosunek człowieka do samego siebie, wstyd własnej osobowości i jej stron najciemniejszych. Wszystko to pozwala na jedną konkluzję: dramat nowoczesny jest metaforyczny, w tym sensie, że dla należytego oświetlenia

zjawisk posługuje się metaforą. A zarazem ta metafora poetycka w ujęciu nowej literatury dramatycznej odsłoniła nam nowe perspektywy teatralne, dotąd nawet nieprzeczuwane. Odkryła nowe złoża teatralności.

2) Z metaforycznością ściśle się wiąże inne zjawisko: lakoniczność, precyzja, celność. (Gdyż metafora jest prawie zawsze szybkim językiem myśli i ekspresji). Precyzja i lakoniczność stanowią rewolucję w dziedzinie dramatu. To, na co trzeba było całych tyrad poecie z okresu modernizmu, autor dzisiejszy wypowiada jednym zdaniem, czasem nawet — jednym słowem. W „Kaliguli" Camusa zakończenia 3 aktów (na ogólną liczbę 4) — ograniczają się do jednego, ale godzącego w samo sedno — słowa. W „La folle de Chaillot" Giraudoux słynny monolog pomywaczki składa się z najbardziej skondensowanych skrótów myślowych i ideowych — a wyraża bardzo dużo. Czasem kondensacja staje się jeszcze intensywniejsza i nabiera wymowy — milczenia. W „Homerze i Orchidei" Gaycego pierwsza scena aktu drugiego jest monologiem bohaterki, która chce wybłagać łaskę dla swego narzeczonego u bezlitosnej bogini. Otóż monolog ów tak jest skonstruowany, że doznajemy jakby wrażenia — rozmowy. Słowa dziewczyny, coraz bardziej gorące i ostre, odbijają się jak od muru od lodowatej obojętności bóstwa. I owo milczenie jest niemal słyszalne, mieści się w nim prawdziwe bogactwo artystycznego wzruszenia.

3) „Szkoła milczenia" („Ecole du silence"), to był nawet specjalny kierunek w dramaturgii francuskiej okresu międzywojennego — jako próba wypowiadania myśli tym, co Julian Przyboś pięknie kiedyś nazwał „międzysłowiem". Dwoje ludzi kocha się; nie tylko nie zwierzają się oni na scenie ze swych uczuć, ale nawet nie spotykają się ani razu w toku dramatycznej akcji. Nikt o tej miłości nie mówi — mimo to wyczuwamy jej istnienie. Niedomówienia, domyślniki pozwalające nam snuć różne przypuszczenia, były od wieków zjawiskiem, stale spotykanym w literaturze dramatycznej. Ale np. w „Ślubach panieńskich" Fredry nie to jest ważne, że Radost — być może — po cichu kocha się w pani Dobrójskiej. Akcent nie spoczywa na tym, co może być domniemane, poeta przechodzi nad tym do porządku. Natomiast w niejednym utworze współczesnym jest wprost przeciwnie: cień bywa ważniejszy od światła, tło — od tego, co się mieści na planie pierwszym.

4) Słyszałem raz, jak na przedstawieniu „Dziadów" artystka grająca rolę Damy Młodej wskutek tremy i zrozumiałego wzruszenia zamiast powiedzieć słynny wiersz: „Czemu to o tym pisać nie chcecie, panowie?", sypnęła się i wypaliła: „Czemu to, panowie nie chcecie o tym pisać?". Tak małe, tak nieznaczne przekręcenie szyku — a ileż się przez to zniszczyło! Przepadł nie tylko rytm tego wiersza, ale i pewien akcent w **całości** przedstawienia, gdzie owo zdanie miało sens istotny, zwłaszcza na tle poprzedniej rozmowy. Właśnie wskutek tego wypadku poczuliśmy wszyscy, jak ważną i istotną sprawą był tutaj ten właśnie szyk, to ustawienie wiersza, ta jego melodia. Tu kryje się pewne, dotychczas mało zbadane, prawo dramatu. Polega ono na istnieniu rytmu dramatycznego, dzięki któremu każde słowo i każde zdarzenie ma swój sens dramatyczny.

Zjawisko to było dobrze znane Wyspiańskiemu, który mówił w „Wyzwoleniu" o „logice założenia, logice artyzmu". Istotą rytmu w utworze dramatycznym jest — najogólniej to określając — konsekwencja. Wiemy, że nastrój uczuciowy w dramacie musi mieć jakiś swój punkt wyjściowy, wzmagać się, rosnąć, potężnieć — potem przechodzić pra-

wem kontrastu pewne spadki, aby wreszcie nieubłaganie zdążać do finału. Rytm dramatyczny miewa czasem postać sylogizmu. Tak np. w „Maszynie piekielnej" Cocteau — fatum, porównane do sprężyny skręconej i dążącej ku pierwotnej pozycji, posługuje się każdym szczegółem — aby cel swój nieubłaganie osiągnąć. Ale schemat ten — w owym wypadku tragiczny całym swym przebiegiem — nie jest drogą jedyną. Niespodzianka, czyli wydarzenie zaskakujące i zupełnie świeże, może być równie silnym czynnikiem rytmu dramatycznego, jak deterministyczne działanie losu. Myślę o „Judycie" i „Siegfriedzie" Giraudoux, o „Pasażerze bez bagażu" Anouilha, oraz o „Odysie u Feaków" Flukowskiego.

Ale rytm dramatyczny to nie tylko ogólna konstrukcja utworu. To jest także barwa dialogu i tempo nasuwających się na siebie wydarzeń. Owo tempo, czujemy to dobrze, nie może być dowolne. Autor nie może zmieniać według swojego widzi mi się „skrzynki biegów" dramatycznych.

Utwór sceniczny dzieli się na akty. Między nimi są przerwy, w których zapada kurtyna. Czy podział ten jest istotny, czy ma jakiś głębszy sens? Sądzę, że nie podobna tego ustalić, nie wprowadzając pojęcia rytmu dramatycznego. Tylko rytm i jego potrzeby, tylko konieczność położenia w tym właśnie miejscu akcentu prawie finalnego każe dzielić utwór na akty i odsłony, jakby skandując swą melodię we wrażliwości widza.

Pojęcie rytmu szczególnie jest ważne w estetyce teatru współczesnego. Jak jeszcze za chwilę powiemy, wolność twórcza pokonała dziś niemal wszystkie dawne schematy. A jednak — jest wędzidło. Autor musi się liczyć z oporem formy. Ten opór stwarza zarazem nić porozumienia między teatrem a widzem. To jest właśnie — nowoczesny rytm dramatyczny.

5) Widziałem niegdyś przed wojną w jednym z mniejszych teatrów warszawskich sztukę francuskiego pisarza André Obeya „Noe". Krytyka warszawska niezbyt życzliwie przyjęła ten utwór i dwóch tylko sprawozdawców oceniło go entuzjastycznie. Jednym z nich był Jerzy Andrzejewski, drugim — autor tego artykułu. Ale we Francji autor „Noego" cieszy się wielkim uznaniem i był nawet przez pewien czas dyrektorem Komedii Francuskiej. Obey napisał też po wojnie nową sztukę, pt. „Maria", która może nam służyć jako ilustracja pewnego charakterystycznego zjawiska w teatrze współczesnym. „Maria" zbudowana jest w ten sposób, że z chwilą gdy pewna scena osiąga swe maksymalne napięcie, autor rozładowuje je umyślnie, burzy iluzję — i zaczyna prowadzić akcję w sposób odmienny, nowy. Czy to kaprys? Czy chęć olśnienia? Nie, Obey pokazuje, że nowoczesna dramaturgia może się doskonale obejść bez dotychczasowych szablonów akcji, fabuły i „sceniczności". Chodzi o stworzenie nowych typów dramatyczności, rozwijających się według prawideł poezji.

Uczono nas niejednokrotnie, że opowiadanie jest czynnikiem niedramatycznym i nieteatralnym. Otóż jeden z najśmielszych polskich dramatów współczesnych, — „Mąż doskonały" Zawieyskiego — wprowadza w momencie kulminacyjnym nie tylko opowiadanie, ale nawet opowiadanie o opowiadaniu, czyli narrację do drugiej potęgi. W innym utworze Zawieyskiego, „Rozdrożu miłości", wszystkie niemal ważniejsze wydarzenia są zepchnięte poza ramy utworu, dzieje się to niejako — przed podniesieniem kurtyny. Niegdyś uznanoby takie postępowanie za „błąd" dramatyczny. Ale my dzisiaj wiemy, że teatralność i dramatyczność nie zależą od wierności schematom. Niegdyś myślano, że

istnieje określona ilość „sytuacyj dramatycznych", którymi ma prawo posługiwać się autor. Dla pisarza współczesnego ilość takich sytuacyj jest — niemal nieograniczona.

6) Często wywołuje nieporozumienie zjawisko godne baczniejszej uwagi: powracający we współczesnej dramaturgii motyw mitologizmu helleńskiego i biblijnego. Motyw ten zjawia się u pisarzy różnych narodów, różnych typów twórczych i środowisk. Powtarza się niezależnie od siebie i z taką wytrwałością, że trzeba tu szukać przyczyn głębszych.

Niektórzy obserwatorowie mówią złośliwie, że jest to po prostu ucieczka od współczesności i jej palących zagadnień. Ta diagnoza nie jest słuszna, gdyż — jak postaramy się wykazać za chwilę — właśnie współczesne zagadnienia rzutują pisarze dzisiejsi w świat starych mitów („Elektra" i „Wojna trojańska" Giraudoux, „Antygona" Anouilha, „Antygona" Maliszewskiego, „Spartakus" S. R. Dobrowolskiego, „Odys u Feaków" Flukowskiego itd.).

Inni krytycy mówią o powrocie do klasycyzmu, lub o odszukiwaniu najpierwszych źródeł naszej, zachodnio-europejskiej, cywilizacji. Ale zjawisko jest na pewno zbyt skomplikowane, by odpowiedź mogła być tak prosta. Powiedzieliśmy już, że właśnie współczesne zagadnienia przenikają nawskróś nowe poetyckie ujęcia klasycznych mitów. Trzeba więc sięgnąć głębiej.

Zważmy przede wszystkim, że nawrót do starych mitów nie po raz pierwszy staje się dla poetów dramatycznych źródłem bogatej inspiracji. Wyspiański rozpinał swe konstrukcje raz po raz na wątkach starożytnych. I zupełnie tak samo jak pisarze współcześni odnawiał owe mity, przerabiał je na modłę swej własnej poezji. Słowacki pisząc „Balladynę" był niemal prekursorem Giraudoux, łączącego setkami aluzji i asocjacyj stare mity z żywą treścią współczesności. Do mrocznych zakamarków dawności dla objaśnienia swej własnej elżbietańskiej epoki sięgał też i Szekspir; a w inny znów sposób czynili to Racine i Corneille. Wreszcie — co najciekawsze — przecież wielcy klasycy helleńscy postępowali sami w sposób podobny. I dla nich sprawy Edypa czy Elektry — były dawnymi mitami.

Widocznie więc owo rzutowanie współczesności w przeszłość jest zjawiskiem, które ma głębsze uzasadnienie i działa z siłą prawa socjologiczno-estetycznego. Spróbujmy to wytłumaczyć.

Więc przede wszystkim: wpisywanie nowej treści poetyckiej w stare mity oczyszcza przeżycia teatralne z elementów przypadkowych. Widz, który słucha w teatrze tekstu sztuki, może odbierać wrażenie dwojakie. Może wsłuchiwać się w samą osnowę faktów. Jest tylko ciekawy „co będzie dalej?" i „jak się to skończy?" Przy takim odbieraniu wrażeń gubi się to, co w przeżyciu artystycznym jest najważniejsze: poczucie piękna. Prof. Leon Chwistek, pisząc w pierwszym numerze „Zwrotnicy" o teatrze nowoczesnym, sformułował interesujący postulat: należy tak pisać sztuki teatralne, by widz mógł przeżywać głęboki wstrząs artystyczny nawet wtedy, gdy — przyszedłszy w środku przedstawienia — nie orientuje się w przebiegu tzw. „akcji". Otóż właśnie nawiązywanie do starych mitów pozwala przenieść punkt ciężkości z tzw. „fabuły" na akcję w sensie istotnym z punktu widzenia artystycznego i na motywację psychologiczną, społeczną czy etyczną teatralnych wydarzeń.

Powtóre: Hiob w „Mężu doskonałym" Zawieyskiego jest r ó w n o c z e ś n i e bohaterem biblijnym i — nowocześnie przeżywającym wydarzenia, myślącym i czującym człowiekiem naszej epoki. Odys u Flukowskiego żyje w świecie, gdzie tak istotna przed wiekami sprawa go-

ścinności staje się synonimem dręczących nas zagadnień współżycia ludzkiego i godzącego w to współżycie gwałtu. Owa symultaniczność artystyczna pozwala na osiągnięcie wyższego stopnia „wypukłości" — a więc i na większą wyrazistość. Ten sam głęboki efekt, jaki historycy osiągają przez porównawcze badania, zdobywają nasi poeci przez unowocześnianie mitów starożytnych.

7) Dramat epoki współczesnej różni się w sposób istotny od dramatu epoki poprzedniej większym stopniem rzeczowości, konkretności i lapidarności. Akcja toczy się nieraz „ze ścisłością policyjnego śledztwa", jak w „Pasażerze bez bagażu" Anouilha. Ale ta rzeczowość i ścisłość nie oznacza powrotu do naturalizmu, który był próbą fotograficznego odtworzenia świata i od którego dramat nowoczesny tak się różni, jak metafora od dosłownego opisu. Ostatnim chyba kontynuatorem naturalizmu w teatrze był Pagnol w „Panu Topaze". Nie znalazł kontynuatorów, jak ich u nas na dobrą sprawę nie znalazła Zapolska. Autorka „Panny Maliczewskiej" była wyjątkowym zjawiskiem; drapieżność jej drobiazgowej obserwacji (przynajmniej w niektórych sztukach) czyni wrażenie tak wstrząsające, jak najgłębsza poezja. Ale dramat nowoczesny poszedł drogą inną.

Estetyka tego dramatu uważa za swój właściwy żywioł ścieranie się wielkich idei zbiorowych, wielkich prądów i zagadnień naszej epoki. Tą drogą zmierza współczesny, powojenny dramat rosyjski, wypełniony niemal w 100% ogromem zagadnień, jakie narodom ZSRR nasunął kataklizm lat 1941—1945 i zwycięskie przebycie tej zawieruchy. Tą drogą, w zupełnie zresztą inny sposób, zmierzał we Włoszech Pirandello, którego każda sztuka była poszukiwaniem odpowiedzi na dręczące nas problemy i pytania. Tą drogą zmierzają w Anglii — Shaw, Priestley, O'Casey i Johnston; w Czechach — Čapek, Peroûtka, Mucha i Langer, we Francji Giraudoux, Claudel, Bloch, Obey, Salacrou, Sartre, Camus, Anouilh, Neveux (autor pięknej „Skargi przeciw nieznanemu"). U nas ten kierunek wskazywał w swych utworach od „Żeglarza", „Adwokata i róż" i „Mostu" aż po „Dwa teatry" niedoceniony pod tym względem i niedostatecznie rozumiany Szaniawski. Można tu jeszcze wymienić Marię Dąbrowską jako autorkę „Stanisława i Bogumiła"!

Chciałbym teraz, już o wiele krócej, pomówić o drugiej wielkiej sile żywotnej nowoczesnego teatru: o inscenizatorze. Zasługi jego są ogromne, znaczenie wciąż rosnące. Teatr współczesny miał znaczną liczbę indywidualności reżyserskich, które odsłoniły nowe perspektywy. To inscenizator — reżyser nowoczesny zrealizował zasadę zespołowości, która zinstrumentalizowała sztukę teatru, usuwając kakofonię „gwiazd" i „komparsów". To inscenizator przekreślił dawne przesądy o „niesceniczności" pewnych wielkich dzieł poetyckich — i znalazł odpowiedni, poetycki sposób ich realizowania scenicznego. To inscenizator zmobilizował na rzecz teatru ożywcze wartości nowoczesnego malarstwa i nowoczesnej muzyki. Inscenizator wskazał nowe drogi aktorstwu, a nierzadko odszukał nowe talenty współczesnej dramaturgii.

Ale potęga inscenizatora zaczęła w teatrze wzrastać tak bardzo, że powoli groziła zaduszeniem wszystkim innym elementom, a szczególnie — autorowi. Reżyser wielkiego talentu i wielkich zasług, Gaston Baty, tak zdefiniował istotę swej sztuki: „Istnieje niewątpliwy rozdźwięk między wizją poety a tym, co zwyczajny czytelnik może wyczytać w samym tekście. Po drodze od genialnego często pomysłu do konkretnego kształtu literackiego — gubi się wiele wartości bezcennych. Otóż reżyser winien odbyć tę drogę wstecz, dopomóc poecie i odszukać

te możliwości, które drgały w pierwszej dramatycznej wizji". Idea, która tkwi w tej definicji jest bardzo piękna — ale interpretacja może być niebezpieczna. Gdy L. Schiller inscenizował „Dziady" i „Kordiana", Osterwa „Przepióreczkę", a Jouvet komedie Giraudoux, niewątpliwie odnajdywali te wartości, które bez nich byłyby zgubione w dziele poety. Istota rzeczy na tym polega, by inscenizator uważał się za sprzymierzeńca i interpretatora poety — a nie za instancję nadrzędną.

Myśl inscenizatora-reżysera zbacza czasem w innym kierunku. Oto np. jeden z najświetniejszych ludzi teatru nowoczesnego, wielki artysta czeski Edward Burian. Byłem w jego teatrze rok przed wojną, gdy nie miał jeszcze tej sławy, jaką się cieszy dziś. Widziałem „Ludową suitę", widowisko złożone z 3 ludowych sztuk, jednej czeskiej, jednej morawskiej i jednej słowackiej. Wrażenie było oszałamiające: bogactwo, śmiałość, a zarazem celność i trafność pomysłów reżyserskich budziły podziw. Niestety Burian przyjął fałszywą i niebezpieczną doktrynę teatralną. Jego zdaniem nowoczesna dramaturgia nie podąża dostatecznie szybko za postępem myśli reżyserskiej. Dlatego Burian dość rzadko grywa sztuki współczesne, najchętniej wystawiając utwory ludowe (np. „Ester") oraz przeróbki powieści.

Ależ w takim razie inscenizator sam pomniejsza swą rolę, choć zdaje mu się — że ją powiększa. Rezygnuje z operowania swym własnym narzędziem artystycznym, swą własną sztuką, swoim własnym językiem twórczym. Reżyser, który poprawia lub przeinacza autora, reżyser, który przerabia utwory nie przeznaczone na scenę — reżyser taki jest może utalentowanym pisarzem-dramaturgiem, współtwórcą literackim. Przestaje być jednak — inscenizatorem. Psychologicznie pojmuję takie zboczenie z jasno wytkniętej drogi; ale zarazem dostrzegam w tym objawy kapitulacyjne i rezygnację z właściwych zadań, których nikt inny wypełnić nie może.

Wreszcie trzeci wielki problem teatru nowoczesnego: sprawa widowni. Zgadzamy się wszyscy (lub prawie wszyscy), że teatr zawodowy nie może się dzielić na dwie kasty, czy grupy: teatr dla „elity" i teatr dla „mas". Masy nie chcą teatru przeznaczonego specjalnie dla nich; doświadczenie uczy nas tego codziennie. Schiller słusznie przytacza anegdotę o tym robotniku francuskim, który mówcy prawiącemu o „théâtre du peuple" odpowiedział „peuple toi-même"! Czego pragną i potrzebują szerokie rzesze pracujące? Teatru dobrego, wielkiej poezji, śmiałych i nowych sztuk!

Problem istotny polega na czym innym. Chodzi o taniość teatru, a więc o jego dostępność. Wysokie ceny biletów odstręczały (i odstręczają czasem jeszcze!) od teatru najlepszych, najświeższych, najbardziej chłonnych widzów; na drodze między teatrem a ludem stoi postulat odpłatności i popłatności teatru, czyli teatralny komercjalizm. Rozwiązanie problemu widzę w nawrocie do systemu starohelleńskiego: w Atenach teatr był bezpłatny, każdy obywatel miał więc wolny wstęp na przedstawienia. Może zresztą nie byłoby niezbędne rozwiązanie tak radykalne: nie bezpłatny teatr, lecz teatr o cenach naprawdę niskich, dostosowanych do możliwości człowieka pracy, rozwiązałby trudny obecnie problem. Równocześnie należałoby rozbudować tak pożyteczną i ofiarnie działającą instytucję teatrów objazdowych, aby dotrzeć mogły do każdego miasteczka i niemal do każdej wsi — jak to dziś już czyni Teatr Wiejski w Czechosłowacji.

Jest jeszcze inne rozwiązanie. Nikt się do niego (lub prawie nikt) głośno nie przyznaje; czasem tylko rea-

lizuje się je po cichu. Polega ono na obniżeniu poziomu teatru, karmieniu mas namiastkami sztuki, ogłupiającymi operetkami i potwornie nieraz demoralizującymi farsami. Widziałem młodą uczennicę, która sama się przyznaje, że dostała wypieków z emocji na „Księżniczce czardasza". Widziałem chłopców, którzy byli po 5 i 6 razy na potwornej pod każdym względem farsie „Codziennie o piątej". Taki teatr jest dalszym ciągiem smutnej pamięci repertuaru okupacyjnego. On także wychowuje — bo natura nie znosi próżni, a psychologia społeczna bezruchu. W tych warunkach problem nabiera konturów coraz ostrzejszych. Albo znajdziemy sposób na to, by teatr dobry i wartościowy artystycznie udostępnić masom przez taniość — albo oddamy te masy na rzecz najgorszych rozrywek, skazując równocześnie teatr na uwiąd w „elitarnej izolacji".

* * *

A teraz, wróćmy do artykułu Kałużyńskiego. Już w pierwszym rozdziale swej pracy omawia autor trzy okresy naszego powojennego życia teatralnego. Pierwszy nazywa „dzikim okresem gospodarki bezładnej" i twierdzi, że trwał on „od sierpnia 1944 w Lublinie do września 1945". Czy naprawdę okres ten był taki „dziki" i „bezładny"? Ależ właśnie w tym okresie zarysowały się już — przynajmniej w Krakowie i w Łodzi — ważne tendencje. Podjęto też wysiłki, które trudno zlekceważyć. W Krakowie sformułowano program dopuszczenia nowej polskiej dramaturgii, w Łodzi zaczął się skupiać ośrodek przyszłej Sceny Poetyckiej i dojrzewać zespół reżyserów z Wiercińskim na czele. Powiedzieć o owym pierwszym okresie tylko tyle, że był „dziki i bezładny", to znaczy zapomnieć o takich przedstawieniach jak „Zemsta" i „Przepióreczka" w Teatrze Słowackiego za dyrekcji Karola Frycza, oraz „Mąż doskonały" Zawieyskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego i w przepysznej oprawie plastycznej Andrzeja Pronaszki. Ale cóż — Kałużyński pamięta wprawdzie o „Mężu doskonałym", tylko że przesuwa to przedstawienie na okres późniejszy o dwa lata: na dyrekcję Władysława Woźnika! Podobnie i „Masława" przypisuje autor Woźnikowi, odbierając to przedstawienie okresowi dyrekcyjnemu Andrzeja Pronaszki. Z wywodów Kałużyńskiego wynikałoby, że Departament Teatru Ministerstwa Kultury i Sztuki został zorganizowany dopiero we wrześniu 1945; otóż wiemy, że stało się to grubo wcześniej. Również i data polemiki dotyczącej „Elektry" Giraudoux została podana błędnie. O Scenie Poetyckiej nie znajdzie czytelnik nic w essayu Kałużyńskiego, a przecież osiągnięcia tej placówki były głośne w kraju i zostały opisane przez Edwarda Csato z wielkim talentem, wymownie a obszernie w teatralnym numerze „Nowin Literackich".

Ale można przeciw autorowi podnieść także zarzut niesprawiedliwości. Zarzuca on naszym publicystom teatralnym, że ich „dezyderaty skierowane pod adresem sceny polskiej w latach 1944—47 trzeba określić jako minimalne", że „nie wysunęły się wyżej nad ogólnikowe żądanie wartościowego repertuaru". Otóż wystarczyło przeczytać uważnie wspomniane zresztą przez autora gdzie indziej odpowiedzi na ankietę miesięcznika „Teatr", aby zrezygnować z tak błędnego i krzywdzącego zarzutu. W ankiecie tej zabrał głos Jarosław Iwaszkiewicz, wypowiadając opinię, że „repertuar współczesnego teatru polskiego powinien składać się z trzech warstw: dużo poezji romantycznej, dobry i ostrożny wybór pisarzy drugiej połowy XIX wieku i początków XX oraz jak najwięcej literatury dzisiejszej. Przy tym trzeba uwzględniać najmłodszych, tych, którzy jeszcze „siebie" na scenie nie widzieli". Również konkretne i wcale nie ogólnikowe były odpowiedzi

J. N. Millera (który żądał teatru, omawiającego bolączki i zagadnienia chwili), oraz Wandy Padwy (wymieniała nawet konkretne tematy, nasuwające się nowemu dramatowi). Ja również, w odpowiedzi na tę ankietę, wskazałem konkretnie i ściśle trzy nasuwające się kierunki postulowanego repertuaru, równocześnie formułując pewien program negatywny, wykluczający to, z czym walczyłem w okresie 5 lat mej działalności recenzyjnej przed wojną.

Podobnych omyłek można w artykule Kałużyńskiego wyszukać bardzo dużo. Np. mówiąc o polskiej krytyce teatralnej przed wojną wymienia Irzykowskiego wśród autorów, „którzy aparatu teatru nie dostrzegli". Przypuszczam, że Kałużyński albo nie czytał dokładnie recenzyj Irzykowskiego, albo zatarły mu się one zupełnie w pamięci. Przecież właśnie autor „Walki o treść" staczał w swych omówieniach krytycznych, gorące walki z aktorami o takie czy inne ujęcie roli! Ale częsty to błąd i uświęcony już obyczaj, że osądza się polską krytykę teatralną z lat przedwojennych, zupełnie „na wiatr" i bez skonfrontowania z faktami.

Dwukrotnie (w odpowiedzi na ankietę „Teatru" o krytyce teatralnej oraz na ankietę „Twórczości" na temat literatury dwudziestolecia), wysuwałem postulat, by młodzi poloniści i teatrologowie zajęli się wertowaniem przedwojennych czasopism, co by pozwoliło wreszcie na sąd sprawdzalny. Bo recenzje teatralne — poza zbiorami Boya, Lorentowicza, Wierzyńskiego i Grubińskiego — leżą na cmentarzysku trudno dostępnych kompletów dawnych czasopism. Nic dziwnego, że zapomniano o tak wartościowych krytykach, jak Witold Noskowski, Piołun-Noyszewski, Wacław Syruczek, by wymienić tylko nieżyjących. Myślę też, że Departament Teatru mógłby zmobilizować jakieś fundusze, by umożliwić druk wartościowych essayów teatralnych w zbiorach książkowych. Byłoby to pożyteczne zarówno z punktu widzenia teorii, jak i historii. Wówczas uniknęlibyśmy takich np. błędnych twierdzeń, jak to, które rzuca Kałużyński: że „Dziady" w inscenizacji Schillera w Teatrze Polskim w Warszawie „zostały jako osiągnięcie sztuki teatralnej — zupełnie zlekceważone". Otóż Wacław Syruczek poświęcił tej inscenizacji gruntowny essay w „Tygodniku Illustrowanym", podobnie postąpił Bohdan Korzeniewski w „Pionie", a i ja podjąłem taką próbę na łamach „Czasu", uwydatniając szczególnie przełomowe znaczenie motywu Trzech Krzyży, oraz rytm gry karcianej w Salonie Warszawskim.

Ale nie tylko krytykę krzywdzi Kałużyński. Powierzchowna i niedokładna jest zamieszczona w jego pracy ocena ideałów „Reduty". Jako jeden ze szczególików przytacza autor: system pracy nad rolą, oparty na zasadzie „przeżywania" i analizy psychologicznej. Tymczasem to była przecież sprawa najważniejsza i zdobycz największa. W ogóle wobec Osterwy autor nie jest sprawiedliwy. Pomija to, co wielki artysta zdziałał w zakresie inscenizacyj arcydzieł romantycznych, a także i dawnej polskiej komedii („Fircyk w zalotach!"). A przecież wystarczyło sięgnąć po piękne wspomnienie Leona Schillera o Osterwie, zamieszczone po śmierci wielkiego artysty na łamach „Kuźnicy", aby skorygować wyrok niedokładny i pośpieszny. Szczególnie krzywdzący jest, nie oparty zdaje się na autopsji, sąd o „Pierścieniu wielkiej damy" w Reducie.

Pośpieszność wydawanych, a niezmiernie surowych sądów zaciążyła nad essayem Kałużyńskiego. W „Zamachu" Brezy i Dygata dostrzegł autor coś w rodzaju „amerykańskiej tragikomedii z życia gangsterów" i zżyma się na „pogodną, dialogową, kawiarnianą atmosferę" tej sztuki. A przecież takich lokali kawiarnianych jak w „Zamachu" było wiele

i w Warszawie i w Krakowie za owych lat. I właśnie patos mieszał się tam ściśle z szaleńczym humorem, bohaterstwo z kanciarstwem i geszefciarstwem, alkohol z niebezpieczeństwem, zdrada z poświęceniem.

Niesprawiedliwa jest ocena osiągnięć dyr. Bronisława Dąbrowskiego w Katowicach (nie brak przy tym omyłek, np. „Burmistrza Stylmóndu" grano w Katowicach przed przyjazdem Dąbrowskiego, natomiast autor pomija „Siostry" Krystyny Grzybowskiej). Dziwnie brzmi twierdzenie Kałużyńskiego, że brak w Polsce dekoratorów; autor jakby nie dostrzegał A. Pronaszki, a wcale nie wymienia: Teisseyre, Kantora, Stopki, Kosińskiego, Makojnika, Golusa, Torwirta, a nawet — Frycza; natomiast zajmuje się i obszernie krytykuje oprawę plastyczną Zaruby do „Pana Jowialskiego".

Dziwną uwagę rzuca Kałużyński w związku z ankietami pisma „Teatr": „Przez wiele numerów drukuje „Teatr" wypowiedzi pisarzy i artystów na temat nowej recenzji teatralnej, repertuaru teatrów polskich itp. Zaproszeni, ludzie najrozmaitszych poglądów, często zupełnie niezorientowani w potrzebach teatru, teoretyzują sobie niefrasobliwie, każdy na swoją rękę, przy tym niesposób wywnioskować, co o tym sądzi sama redakcja; ten sposób prowadzenia ankiety wywołuje ostateczny chaos". Uwaga wydaje mi się dziwna, bo wynikałoby z niej, że autor chce „kierowania" ankietą przez redakcję i zmuszania ludzi biorących w niej udział, by nie wypowiadali się „na własną rękę". A takie „kierowanie" chyba nie byłoby zgodne z samą istotą ankiety, polegającej na swobodnym wypowiadaniu się i spokojnej, nieskrępowanej, wyrażającej właśnie różne punkty widzenia, dyskusji.

Kałużyński nie dostrzega ani jednej z dyskusyj teatralnych, które się toczyły na łamach periodyków. Nie dostrzega sporu o komercjalizm teatralny, ani zagadnienia sceniczności, ani sprawy rytmu dramatycznego, ani sprawy precyzji, ani sporu o reżyserię, ani dyskusji o mówieniu wiersza, ani nowego spojrzenia na twórczość Szaniawskiego, ani poruszonej przez Jana Kosińskiego sprawy plastyki ani zagadnienia naturalizmu. Zupełnie pomija Kałużyński sprawę nowoczesnego teatru poetyckiego, którego cechy istotne zostały sformułowane w polskiej powojennej publicystyce teatralnej. (Teatru tego zupełnie nie znał i nie rozumiał Boy, bezradny np. wobec takich zjawisk, jak Giraudoux, Obey, Anouilh, Johnston, Morgan, a nawet Mauriac). Uderza dalej niezrozumienie głosu Krystyny Grzybowskiej, która wyraziła wątpliwości w sprawie zagłuszania tekstu przez przepych i nadmiar plastyczny. Inny przykład: zaprawione autoironią uwagi Stefana Kisielewskiego w sprawie jego osobistego stosunku do teatru bierze Kałużyński dosłownie, uważając je ponadto za wyraz „stosunku literatów do teatru". Czyżby nie wiedział, że ten sam Kisielewski jest autorem inteligentnych uwag o „Weselu" i „Rozdrożu miłości"?

Mimo tych jednak usterek, które postanowiłem wskazać w interesie prawdy, pracę Kałużyńskiego należy uznać za pożyteczną i wartościową.

**Wojciech Natanson**

## SPRAWY WERSYFIKACJI

W zeszycie wrześniowym „Twórczości (nr 9, 1947) pod tytułem „Nowa książka o wierszu polskim" ukazała się recenzja mojej książki: „Podstawy wersyfikacji polskiej". Recenzję napisał K. W. Zawodziński. Jako główny „oskarżony" pragnę, po zakończonym już przewodzie, wypowiedzieć krótkie „ostatnie słowo".

Recenzja jest ostra. Zasadniczą wa-

dę mej książki widzi Zawodziński w tym, że naśladuję i powtarzam Fr. Siedleckiego. Ponieważ zaś „Studia" Fr. Siedleckiego, jak uważa Zawodziński, są obarczone mnóstwem wad i błędów, więc u naśladowcy te wady i błędy musiały się jeszcze pogłębić i pomnożyć. Bijąc we mnie, uderza Zawodziński nieustannie w Siedleckiego i vice versa. „Skojarzony" w ten sposób z Fr. Siedleckim, choć tylko w obronie własnej, muszę występować niekiedy w dwóch niejako osobach.

Gdy w r. 1937 ukazały się „Studia" Siedleckiego, przeczytałem je z zapałem. Przez szereg lat powracałem do nich wielokrotnie, z biegiem czasu nie tylko oswoiłem się z językiem i terminologią, ale zdołałem ogarnąć omawiane zjawiska i problemy. Uważałem i uważam, że system pojęć Siedleckiego i rezultaty, do których doszedł, są tego rodzaju, że bez oparcia się o nie nie ma co zaczynać dalszych badań nad wierszem polskim.

Nie chcę przesądzać, czy Zawodziński rozumie gruntownie Siedleckiego, w każdym razie jeszcze i teraz, w swej recenzji, widzi u niego (a przez to i u mnie) tylko zawiły, obarczony cudzoziemską terminologią język, pełen poetyckiego dynamizmu i metafor. Zarzuca mi, że używa Siedlecki, a ja za nim, terminu „metr" zamiast „metrum", lub wreszcie, że stosujemy transkrypcję z języka rosyjskiego zrywając z tradycją przybliżonego oddawania brzmienia pisownią polską.

Spostrzegając u Siedleckiego tego rodzaju „problemy", nic dziwnego, że robi Zawodziński, ale już bezpośrednio mnie, taki np. zarzut: „Średniówka, wbrew swemu powszechnemu i etymologicznemu znaczeniu, użyta także na oznaczenie końca wiersza". Przede wszystkim ani Siedlecki, ani ja nie zajmujemy się znaczeniem słowa „średniówka", lecz zjawiskiem, dla którego to słowo jest nazwą. Zjawisko samo jest u Siedleckiego i u mnie prosto i wyraźnie określone: średniówka — to stały, czyli metryczny przedział międzywyrazowy, stanowiący jeden z zasadniczych elementów w sylabicznym systemie metrycznym. W wierszach sylabicznych jednoszeregowych przypada ona po ostatnej sylabie wiersza, a w wierszach dwuszeregowych (np. 13=7+6, 11=5+6) na końcu i wewnątrz wiersza.

Że wielu ludzi, nie zdając sobie sprawy z tego, co to jest średniówka (mieszając ją z członami frazy intonacyjnej, lub z członami toku zdaniowego), używa tej nazwy w jakimś „powszechnym" znaczeniu lub „etymologicznym" (nagłówek należałoby używać w znaczeniu: nakrycie głowy), to nie jest chyba ani moją winą, ani Siedleckiego. Podważyć zagadnienie „średniówki" mógłby Zawodziński tylko wtedy, gdyby zakwestionował samą definicję: że jest to metryczny przedział międzywyrazowy. Ale tego nie robi, co więcej — i sam w ten sposób pojmuje średniówkę w swoim „Zarysie wersyfikacji", gdy przechodzi do wierszy polskich.

Podobny charakter i analogiczną wartość mają prawie wszystkie zarzuty wytoczone mej pracy (czy też Siedleckiemu).

Siedlecki w pierwszej części swych „studiów" zajmuje się opisem trzech zasadniczych systemów metrycznych (według Zawodzińskiego należałoby chyba mówić — metrumicznych) współczesnej wersyfikacji polskiej. W mojej książce chodzi o co innego. Wychodzę od zapytania: czym różni się wiersz od prozy? Odpowiadam, że struktura metryczna jest tym, co różni wiersz od prozy. I właściwie cała moja książka stanowi wariant tej tezy. Dopóki obracam się w zakresie wierszy regularnych, tzn. tych, które dadzą się podciągnąć pod jeden z trzech systemów metrycznych, opieram się na Siedleckim i korzystam z niego. Ale przedsięwziąłem próbę objęcia i tych wierszy, które nie dadzą się „uzasadnić" żadnym z trzech systemów metrycznych.

Niezmienna powtarzalność schema-

tu metrycznego stanowi podstawowy rys pojęcia metru u Siedleckiego. Dlatego odróżnia on wiersze metryczne i niemetryczne. Tymi ostatnimi zasadniczo nie zajmuje się. Ja twierdzę, że wszystkie wiersze są metryczne, bo metr jest niezbędnym warunkiem (według mego przeświadczenia), aby dany urywek językowy miał formę wiersza. W tym celu rozszerzam pojęcie metru o tyle, że struktura metryczna w poszczególnych jednostkach może zmieniać swój charakter i skład elementów, schemat może nie powtarzać się identycznie, ale metr, jako czynnik wyodrębniający jednostki wierszowe, spełnia swą funkcję. Ilustruję to na licznych przykładach, przy czym staram się wykazać, że na ogół elementami metru w takich wypadkach nie będą sylaby, akcenty i przedziały międzywyrazowe, jak to miało miejsce w systemach regularnych, lecz na czoło wysuwają się wtedy: człony frazy intonacyjnej, rymy, układ graficzny, oraz czynniki syntaktyczne i stylistyczne. W wierszach nieregularnych te czynniki tworzą zmienną za każdym rządkiem graficznym, lecz zautonomizowaną „postać" metryczną i warunkują formę wierszową.

Pod tym kątem próbuję dalej rozpatrzyć wiersze nieregularne (niemetryczne według Siedleckiego), zaznaczając przy tym, że poprawna logicznie ich klasyfikacja jest niemożliwa, a najwyżej dadzą się wyróżnić wymienione przeze mnie typowe grupy.

Można przy tych moich koncepcjach postawić wielki znak zapytania, uznać je nawet za nonsens, ale trzebaby na to przytoczyć jakieś kontrargumenty. Zawodziński nawet nie spostrzegł tych koncepcji: nie umiał, czy nie chciał?

Celowanie w Siedleckiego, by ugodzić we mnie (czy vice versa), takie strzelanie z natury rzeczy nie może być celne. Zawodziński zarzuca mi, że traktuję poważnie „kaprysy" Pawlikowskiej, rozbijającej rozpiętość 13-zgłoskowca na drobniejsze jednostki graficzne. Pawlikowska, jak na to wskazuję w mej pracy, rozbija nie tylko 13-zgłoskowce. Ma wśród swoich utworów wierszowanych i takie, którym nie można przypisać żadnego z regularnych metrów. Identyczne zjawisko znajdziemy bodaj u wszystkich współczesnych poetów polskich i niepolskich. Graficzne rozbijanie 13-zgłoskowca u Pawlikowskiej i u innych naszych poetów jest szczegółowym wypadkiem ogólnej tendencji do wiersza nieregularnego.

Czy tak powszechne zjawisko wolno zlekceważyć i zrzucić na karb kaprysu kobiecego? Przykład zwrotki „Czatów" Mickiewicza, drukowanej raz w czterech wierszach, raz w sześciu, niczego nie przesądza, jak o tym chyba wie dobrze Zawodziński. Jak Zawodziński ze swego stanowiska określi te wiersze Majakowskiego (i analogicznie wszystkich innych poetów), w których nie da się wykryć działania żadnego z metrów regularnych? Będzie je musiał uznać za „pełną ekspresji oratorskiej" prozę.

Zresztą sprawa „kaprysu" Pawlikowskiej stanowi dla Zawodzińskiego tylko ilustratywny przykład rzekomych moich poglądów na wiersz, u podstawy których ma leżeć „mit o nieomylności poety". Dowodu bardziej ważkiego ma mu dostarczać analiza utworu Mickiewicza: „Gdy tu mój trup..." Zawodzińskiemu moja interpretacja metrycznej strony tych wierszy nie podoba się. Uważa on, podobnie jak Łoś, że sprawę tłumaczy wystarczająco to, że utwór nie był za życia Mickiewicza drukowany i ma charakter niewygładzonego brulionu. W jakim kierunku Mickiewicz by go wygładził? Czy jako wiersz jambiczny, czy jako 11-zgłoskowiec typu 5+6? Tego się nigdy nie dowiemy. (A może by go wcale nie wygładził, bo skoro wchodzimy w przypuszczenia, to i ostatnia hipoteza jest równie dobra, jak dwie poprzednie.) Takie stawianie sprawy wskazuje na gruby normatywizm Zawodzińskiego. Wiersz jest „zły", bo nie odpowiada znanej i uznanej normie, Mickiewicz

popełnił usterki, ale gdyby chciał, gdyby żył, to by je wygładził itd.

Jednak zagadnienia typu: „co by było, gdyby było" po prostu nie są zagadnieniami.

Analizując wymieniony utwór Mickiewicza, opieram się na tym, co jest dane, i próbuję te dane wyjaśnić. Czy moje wyjaśnienia są słuszne, na to nie może mieć żadnego wpływu insynuowany mi „mit o nieomylności poety".

Zawodziński używa wyrażenia, że Mickiewicz podkreśla „jambiczność toku przedziałami oksytonicznymi". Termin: oksyton dotyczy akcentu, a nie przedziałów międzywyrazowych. Takie „niezręczne", mówiąc delikatnie, wyrażenie Zawodziński u siebie dopuszcza, ale gdy Siedlecki i ja za nim używamy ściśle zdefiniowanych terminów: diareza i cezura na oznaczenie przedziałów, zamykających stopę i przecinających stopę, to z tego robi się zarzut braku precyzji terminologicznej. W ogóle stopa dla Zawodzińskiego to fikcja, metr — oparty na stałej ilości jednorodnych stóp (zresztą, zdaje się, każdy inny system struktury metrycznej) — to abstrakcyjny schemat, „dorysowany przez nas nad realnym odcinkiem mowy wiązanej".

Oczywiście, jeżeli wyznaje się takie idealistyczne czy wręcz nominalistyczne poglądy na istotę metru i jego elementów składowych, to nie ma co się nimi zajmować. Nie podobna badać tego, czego nie ma. Niepokoi tylko ów „realny odcinek mowy wiązanej". Mowa wiązana — to znaczy wiersz. Skąd o tym wiemy, że to jest wiersz a nie proza? Mówi nam o tym intuicja, układ graficzny? I co wtedy właściwie znaczy twierdzenie, że „stosunek schematu, dorysowanego przez nas nad realnym odcinkiem mowy wiązanej, do jego istotnych właściwości jest stosunkiem analogicznym do stosunku siatki geograficznej a płynących po ziemi rzek i wznoszących się nad nimi gór".

Jest w tym dużo poetyckiego dynamizmu stylu, niewątpliwie. Jednak linie południków i równoleżników pozwalają określić położenie każdego punktu kuli ziemskiej tylko na mapie, która stanowi zespół znaków odwzorowujących pod pewnymi względami rzeczywistą kulę ziemską. Linia siatki geograficznej, jak zresztą wszystkie znaki mapy, same przez się nie mają żadnego znaczenia i nie wpływają na kierunek biegu rzeki ani na wysokość gór. Natomiast dobranie materiału językowego tak, aby tworzył np. szeregi 8-zgłoskowe, przy czym tak, aby akcenty padały na wszystkie nieparzyste sylaby, a wszystkie parzyste były nieakcentowane nadaje pewien kształt „glinie" językowej, niezależnie od jej struktury syntaktycznej i zawartości treściowej. Co ma do tego jakiś abstrakcyjny „dorysowany" z zewnątrz schemat który ma być w dodatku w takim samym stosunku do realnego odcinka językowego jak siatka geograficzna do płynących na ziemi rzek? Pojęcie stopy i metru Zawodzińskiego wskazuje na nieświadome, względnie niedomyślane konsekwentnie stanowisko psychologistyczne, które identyfikuje dzieło literackie i każdy jego „kawałek" z przeżyciami twórcy względnie odbiorcy. Ale wtedy, na zewnątrz, ma się kawałek papieru upstrzonego systematycznie farbą drukarską, a nie „realny odcinek mowy wiązanej".

Przechodząc do rozdziałów o rymie i strofice, Zawodziński musi już Siedleckiego zostawić w spokoju. Stwierdza, że są tu niektóre „ustępu zadawalające" i przyświadcza znaczny wysiłek włożony przeze mnie „w przedsięwzięcie". Poza tym wszystko jest niedobrze. „Syntezy nie są dostatecznie rozwinięte... analizy nieścisłe... klasyfikacje nieprzystosowane..."

Pomijam, że ja w ogóle nie robię jakichś „syntez rymu", lecz po prostu opisuję zjawisko, otrzymuję na tej drodze pewną definicję rymu (jedną, nie dwie), z której wynika zasada podziału. Mógłby i powinien Zawodziński chociaż słówkiem wspom

nieć, jak ja to robię i od razu przy tym konkretnie wskazać braki. Zamiast tego stwierdza mój oponent, że „została pominięta cała zona rymów „intencjonalnie-ścisłych", „uzualnie-ścisłych" itd. aż do rymu „intencjonalnie-nieścisłego". Słowo „intencjonalnie" wskazuje chyba, że chodzi tu o intencje, zamiary autora rymu. Wyznanie więc autora decyduje o jakości rymu (znów psychologizm).

Wyznaję, że stanowisko to nie odpowiada mi, choćby z tego względu, że jak dowiedzieć się od autora zmarłego, co to jest za rym: „intencjonalnie-ścisły", czy „uzualnie-ścisły". W zastosowaniu obiektywnym propozycja Zawodzińskiego nasuwa nieustanne wątpliwości. Czy rym: zdrowie — dowie jest „uzualnie-ścisły" i „intencjonalnie ścisły", czy może „intecjonalnie-nieścisły", a „uzualnie-ścisły"? Według mojej nomenklatury rym: zdrowie-dowie jest dokładny, bo wszystkie jego foniczne składniki są w obu komponentach takie same. Rym: zdrowia-dowie jest niedokładny, bo tylko dwa jego składniki foniczne są takie same, a trzeci różni się w obu komponentach. Proste zastosowanie permutacji elementów fonicznych pozwala wyczerpać wszelkie teoretycznie możliwe odmiany rymu niedokładnego. W pracy mej właśnie o tym mówię i ilustruję znaczną serią przykładów.

Analogicznie jest sformułowany zarzut w stosunku do rozdziału o funkcji rymów: „nie przekonywające... nie wyczerpujące..." Zamiast ogólników wystarczyłoby stwierdzić jednym słowem, jaką to funkcję rymów pominąłem. Ja widzę dwie: funkcję instrumentalną i funkcję wierszotwórczą, pomijam zaś, i zaznaczam dlaczego, kompozycyjną funkcję rymów. Bardzo byłbym rad wiedzieć, jakie mogą być jeszcze inne funkcje rymów, jeżeli pozostajemy w granicach badań nad strukturą wiersza?

Cytuje nadto Zawodziński następujące zdanie z mej książki: „Rym niedokładny spotykamy już w epoce Kochanowskiego; programowo stosować go poczynają bodaj pierwsi poeci Młodej Polski, zaś na dużą skalę i z wielką maestrią dopiero grupa Skamadra". Rym niedokładny rzeczywiście spotykamy w epoce Kochanowskiego, potwierdza to Zawodziński, wymieniając nawet nazwiska poetów (P. Zbylitowski, St. Grochowski). Ponieważ zaś programowo poczynają go stosować dopiero (bodaj!) poeci Młodej Polski, więc w epoce Kochanowskiego, jeśli się zdarza, to nie-programowo. Zawodziński wyciąga jednak z moich słów inny wniosek, ma się w nich, mianowicie, zawierać twierdzenie, „że jakoby już za Kochanowskiego pojawiały się jakieś niedostatecznie tymczasem wpływowe grupy reformatorów poezji czy awangardzistów swej epoki".

Z zacytowanego zdania nic podobnego wywnioskować się nie da. Jeżeli zaś chodzi o szerszy kontekst moich wypowiedzi, to na innym miejscu, rozpatrując nasze rymy średniowieczne, wyraźnie stwierdzam, że ustąpiły one w epoce Kochanowskiego rymom dokładnym żeńskim, a jeśli występują sporadycznie, to jako pozostałość tradycji średniowiecznej. Zawodziński nie zapomniał o tych partiach mej książki, kilkanaście wierszy dalej wspomina o nich, z pewnym nawet, jak mi się zdaje, uznaniem. Ale w takim razie po co to wszystko, jaki ma cel przypisywanie mi tego, czego u mnie nie ma, a przenoszenie na własne konto tego, co ja właśnie stwierdzam. Jest to jedna z dziwnych tajemnic metody recenzyjnej Zawodzińskego, w danym wypadku dość jaskrawie sama siebie demaskująca.

W analogiczny sposób postępuje Zawodziński i w innych momentach, tylko lepiej strzegąc pozorów. Ot choćby w związku ze zwrotką. Rzekomo podaję dwie definicje zwrotki: „żadna jednak nie jest wystarczającym uogólnieniem, jak choćby ta pierwsza przychodząca do głowy". (Zawodziński ma ich na zawołanie oczywiście kilka i każda będzie do-

bra, bo pochodzi z jego głowy.) Dalej następuje, w kilkunastu wierszach, projekt klasyfikacji zwrotek, streszczający niedokładnie to, co ja rozwijam szczegółowo i systematycznie. Kończy go Zawodziński zarzutem: „Mści się w tym niepowodzeniu „kryptomonizm" wersyfikacyjny autora, wbrew przyjętej pozornie polisystematyczności wiersza polskiego, zacieranej jednak starannie w całym wykładzie podstaw wersyfikacji". „Kryptomonizm" z jednej strony, z drugiej przyjęta pozornie polisystematyczność i w dodatku starannie zacierana; więc jakież tu „wbrew"? O co chodzi Zawodzińskiemu: czy to źle, że „monizm", czy źle, że „polisystematyczność"? Znów kukułcze jajko do mego gniazda. Bo choćby tylko przeglądając spis rozdziałów widać, że mówię o trzech systemach, wiersze nieregularne — to system czwarty, rozpadający się na cztery grupy, a w rozdziale o strofice, słusznie czy niesłusznie, przeprowadzam symetryczną kolejność rozważań.

Najbardziej surową krytykę stroskany delikwent przyjmie z zadowoleniem, jeśli w niej znajdzie lojalne i intelektualnie odpowiedzialne wytknięcie błędów. Recenzja Zawodzińskiego, której próbki naświetliłem powyżej, nie pozwala mi na to, przeciwnie, zmusiła mnie do przykrego wysiłku skreślenia tych paru słów w obronie własnej.

**Stanisław Furmanik**

## ODPOWIEDŹ STANISŁAWOWI FURMANIKOWI

Nie wiem, czy wystąpienie autora przeciw recenzentowi w obronie skrytykowanej książki należy do pożądanych zjawisk w życiu literackim. Bardzo niewdzięczne samo w sobie, nie leży w interesie pisarza, a wynika z zapoznania tej starej prawdy, że zawsze wszystko o pisarzu znajdzie się w wypowiedziach współczesnych. Jeśli recenzje były niesprawiedliwe, znajdzie się w końcu sprawiedliwsza i ta przemówi do czytelnika lepiej, niż zawsze podejrzane podnoszenie zalet książki przez samego jej twórcę. Więc też proceder ten, rzadko uprawiany, nie należy do „dobrych obyczajów" literackich, zwłaszcza że komplikuje i tak trudne warunki istnienia krytyki.

Dr St. Furmanik nie okazał w sprawie swojej książki potrzebnej cierpliwości, co się tłumaczy tym, że wszystkie trzy poważniejsze recenzje (M. Dłuskiej w *Kuźnicy*, A. Sowińskiego w *Nowinach Literackich* i moja w *Twórczości*) wypadły zgodnie, jeśli chodzi o zasadniczą ocenę, mimo że recenzenci pisali niezależnie, należą do różnych środowisk i nawet nie znają się osobiście. Nie uważam zresztą tej zgodności za argument przeciw książce: spraw wiedzy nie rozstrzyga się plebiscytem. Moja recenzja wyróżniała się otwartością tonu i rozmiarami, przeciw niej więc zwrócił się kontratak, tym bardziej zaciekły i nie liczący się z zasadami fair play, im bardziej beznadziejny.

Tak, od razu na początku, mówiąc o mojej obronie tradycyjnej, półtorawiekową dawność mającej za sobą terminologii, p. Furmanik stara się mnie pognębić elementarnymi wiadomościami o średniówce, gdy mnie chodzi o samą tę nazwę, zbyt szeroko zastosowaną; przypuszcza też dowcipnie, iż od terminu „metrum" tworzę przymiotnik „metrumiczny", mimo, że u mnie i u moich poprzedników zna przymiotnik „metryczny", którego używam zgodnie z duchem języka, zachowującego „archiwum", ale obok tego „archiwalny" i „archiwariusz". Sprawa jest drobna (choć dla mnie jak wszystko, co się tyczy

języka, uczuciowo nieobojętna) i nie powinna być przedmiotem sporu między poważnymi ludźmi, oświetla jednak chwyty polemiczne p. Furmanika i jego dowcip, z którym w innym miejscu insynuuje, że dla mnie ta tylko definicja jest dobra, „która pochodzi z mojej głowy".

Nie posiada natomiast intencji humorystycznych inna insynuacja, a mianowicie, że wiersz Mickiewiczowskiego „Gdy tu mój trup..." uważam za „zły", „bo nie odpowiada znanej i uznanej normie". Tego nigdzie nie powiedziałem, jest to jedno jeszcze w wersologii p. Furmanika zapóźnione echo polemik Siedleckiego ze mną przed laty dziesięciu. Natomiast twierdzę w dalszym ciągu, uzasadniając mój sąd szerzej w osobnym przyczynku niżej zamieszczonym, że wiersz znany nam z brulionu (i to nie wiadomo czy dobrze odczytanego, próbował go inaczej odczytywać przed laty prof. Pigoń!) nie może służyć jako materiał do badań wersyfikacyjnych. Puszkinolodzy nie pomijają żadnego urywka wielkiej spuścizny rękopiśmiennej swego poety, w której jest mnóstwo wierszy niewykończonych, podkreślonych, naszkicowanych, to z pominięciem potrzebnej ilości sylab, to dokładności rymowej itd., nie włączając jednak do rejestru puszkinowskich metrów tych fantastycznych schematów metrycznych, jakie by można było na podstawie tych fragmentów zbudować, gdyż z kontekstu i ze stwierdzonej praktyki wierszopisarskiej umieją wywnioskować o zamierzonej budowie wiersza. Pierwszy wiersz mickiewiczowskiego uworu podsuwa przypuszczenie intencji metrycznej autora w zamierzonym utworze, a z innych wiemy, jak intencja taka kształtowała ostateczną formę. Wyrażenie zaś swoje „przedziały oksytoniczne" uważam, wbrew kwalifikacji p. Furmanika, za zupełnie „zręczne", aczkolwiek metonimiczne, i tłumaczące się jasno: każdy rozumie, że nie chodzi o sam przedział, tylko o wyraz przed nim stojący, o kadencję członu poprzedzającego; sam będę zawsze „wypijał szlankę" a nie „jej zawartość".

Byłoby bezcelowe kolejne podnoszenie przyczepek p. Furmanika i wykazywanie ich bezzasadności. Bardzo wątpię, czy skorzystałby z tej polemiki sam autor, który nie umiał skorzystać z obowiązkowej dla wersologa lektury, a zarzuca „nominalizm" mojemu stanowisku w sprawie stóp wiersza sylabiczno - tonicznego, aby później, w szerokim wywodzie, zapomnieć o stopach i przejść na moją definicję (bardzo niedokładnie zresztą przedstawioną) tego wiersza, jako związującego niektóre akcenty z pewnymi, porządkowo określonymi zgłoskami wiersza; przemilcza zresztą kapitalny swój błąd, wynikły właśnie wprost ze „stopowego" fanatyzmu: śmieszną analizę wiersza Iwaszkiewicza.

Wbrew Siedleckiemu, atakującemu mnie jako zbyt fanatycznego metrystę, zarzuca mi lekceważenie metrum. Piętnuje mnie dalej hańbiącym przezwiskiem psychologisty z powodu przypomnianych mu kategorii rymów, takich jak „intencjonalnie-nieścisłe", lub „uzualnie-ścisłe": terminy te pochodzą z kapitalnej pracy „formalisty" W. Żirmunskiego o rymie, którą pożyczyć może z dostępnych mu księgozbiorów i rozszerzyć swe nieco prymitywne pojęcia w tej dziedzinie. Przy tej sposobności może zastanowi się także jeszcze raz nad sprawą rymów niedokładnych za czasów Kochanowskiego i zechce przyznać, jeśli upór mu na to pozwoli, że średniowieczny rym ostatniozgłoskowy, „niedokładny" w ramach naszych konwencji, mógł być „dokładny" w XV w. (tak jak dokładny dla wierszopisa polskiego rym „my: zły", jest niedokładny w poezji rosyjskiej, żądającej w otwartym rymie męskim spółgłoski oparcia) i że to całkiem inna sprawa niż „intencjonalnie nieścisłe" rymy epoki Skamandra, tzw. assonanse, których celem jest podkreślenie, zwaloryzowanie elementów odróżnia-

jących i odcięcie się od tradycyjnego „półtora-zgłoskowego“ rymu. Tak samo mogę mu doradzić w innej sprawie: co jest wierszem u Majakowskiego, a co jest graficznie wydzielonymi w celach ekspresyjnych jego cząstkami, dowiedzieć się jeszcze łatwiej z podręcznika dla 6-ej klasy podstawowej szkoły radzieckiej.

Najważniejszym jednak kamieniem obrazy dla p. Furmanika jest niezrozumienie przeze mnie jego koncepcji, jego własnej, wysuniętej przeciw Siedleckiemu, jaka jest rzekomo rozwinięciem naczelnej zasady, na której, jak świat na wielorybie, majestatycznie opiera całą książkę: „struktura metryczna jest tym co różni wiersz od prozy“. Pomińmy to, że przy dalszym rozcieńczeniu istoty metrum w wodzie takich pojęć, jak „człony frazy intonacyjnej, rymy, układ graficzny, czynniki syntaktyczne i stylistyczne“, sentencja ta ma wartość poznawczą równą molierowskiemu „Cur opium facit dormire? Quia in eo virtus dormitiva est“. Ale czy jest obowiązkiem recenzenta rozumienie wszystkich niebosiężnych koncepcji w każdej mętnie napisanej książce, oraz wyjaśnianie autorowi, że są nonsensami, czego ten nawet, żeby się poświęciło temu księgi o wiele grubsze niż recenzowana praca, i tak nie zrozumie i nie zechce uznać, zawsze wymykając się w jakiś czwarty wymiar logiki? Życie krytyka stałoby się zbyt ponurą katorgą.

Zrozumiano to już gdzieniegdzie. Pamiętam z *Nouvelle Revue Française* recenzję, która brzmiała dokładnie tak: „Dość, że się przeczytało tę książkę. Pisać o niej to już byłoby za wiele“. Pisałem o książce p. Furmanika, gdy mogłem przypuszczać, że moje uwagi posłużą pożytkowi jego i sprawy, że wydawszy dzieło pełne błędów, potrafi ich uniknąć w dalszej pracy na tej niwie. Niestety, zaślepienie jego jest zbyt wielkie. Po jego odpowiedzi muszę wyznać, że się myliłem prawdopodobnie w swych przypuszczeniach.

*K. W. Zawodziński*

**Na tym polemikę w sprawie Podstaw wersyfikacji polskiej zamykamy.**

# POETA ROZUMNEGO KOMPROMISU

LEOPOLD STAFF: *Wiersze wybrane.* Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", 1946. Str. 182 i 2 nl.

*Martwa pogoda.* Wyd. Mortkowicza „Pod znakiem poetów". Warszawa-Kraków, 1946. Str. 112 i 2 nl.

## CIERPLIWE SŁOWO

Gdy Leopold Staff jako dwudziestoparoletni poeta wydał pierwszy tom liryk zatytułowany *Sny o potędze* — był rok 1901, zaś dwa ostatnie zbiory jego poezji noszą datę: 1946. Świadomość tego rozległego łuku czasowego, jaki zatoczyła twórczość Staffa, łuku, który trzeba myślą prześledzić, skoro sam autor przypomina nam najdawniejsze swoje pozycje — ciąży nad piórem krytyka niebezpieczną sugestią. Czterdzieści pięć lat — to już niemal jubileusz, a z pojęciem tym łączy się celebralny ton, ceremonialny konwenans, który nakazuje umieścić autora w „areopagu najwybitniejszych poetów", jak wyraził się jeden z najmłodszych krytyków. Tam umieścić — a tym samym jak gdyby już za życia zabalsamować jego twórczość. Sugestia taka zaciemnia właściwe spojrzenie na działalność pisarza, nie pozwala na sprecyzowanie naszego dzisiaj do niej stosunku. Spróbujmy więc, nie poddając się tej sugestii, raz jeszcze wiersze Staffa przeczytać i ocenić ich wkład kulturalny nie tylko w perspektywie minionych pokoleń, lecz także z punktu widzenia tego, co dzisiaj uważamy za twórcze i społecznie żywe.

Staff jest poetą trzech epok i u progu czwartej nie odkłada pióra. Wystąpił w okresie największej płodności twórców *Młodej Polski.* Powtórzmy datę — rok 1901. Tetmajer już przed kilku laty wydał najgłośniejsze serie swoich liryk. Wyspiański właśnie pisze *Wesele,* a Berent w *Chimerze* Miriama drukuje *Próchno.* Następne cztery tomy poezji Staffa ukazały się równolegle z działalnością *Chimery,* w okresie najdziwniejszych dysproporcji w dziedzinie twórczości poetyckiej, anarchii słowa i „głębinowych" teorii estetycznych. Dalsze tomy wydawał on w latach załamania się młodopolskiej legendy, by tworzyć wciąż w okresie wojny światowej, w czasach futuryzmu i ekspresjonizmu, „poematów rozkwitających" i „poezji integralnej". Zbiorki jego wierszy sąsiadowały na witrynach księgarskich z pierwszymi tomikami skamandrytów, tych, którzy dzisiaj przekroczyli już pełnię dojrzałości twórczej, a po drugiej wojnie światowej, gdy ucichły już echa walki poezji passeistycznej z awangardową, leżą obok wierszy debiutujących w czasie konspiracji poetów. Staff wydawał tom za tomem niemal w odmierzonych dawkach w latach pospiesznie kreowanych i jeszcze szybciej zapomnianych sław poetyckich, w latach rozkwitu liryki i jej kryzysu, nie lękając się, że krytyka odrzuci wreszcie któryś z tomów poza nawias żywych w danej epoce kulturalnych treści.

Jeśli trzeba było rozpocząć od przypomnienia, jak wielki przeciąg lat obejmuje twórczość Staffa, to bynajmniej nie w celu uwydatnienia wynikającej z tej racji z a s ł u g i, co należało by może do jubileuszowego ceremoniału, lecz po to, by uwypuklić pewną istotną cechę Staffa jako twórcy — jego c i e r p l i w o ś ć. Staff pisał spokojnie, wiernie i cierpliwie, gdy inni spalali się w wybuchach metafizyki lub witalizmu, gdy porywali się na rzeczywistość poezją buntu lub rezygnowali i odwracali się od życia. Ta cierpliwość twórcza jest osią krystalizacyjną poezji Staffa i decyduje o jej charakterze. Ta cierpliwość właśnie utorowała mu własną ścieżkę, biegnącą

równolegle do szerokiego gościńca, którym toczyły się poetyckie prądy w huku programów i manifestów. Czy oznacza to, że umiał on zestroić się z duchem każdej epoki, z jej sensem społecznym i wynikającą z jej dążeń poetyką? — czy przeciwnie, twórczość jego jest ahistoryczna, klasycyzująca, stroniąca od wszystkiego, co kulturalnie żywe, monotonna jak ów „deszcz jednaki, miarowy, niezmienny" i z racji swej neutralności tolerowana w każdej epoce?

Na to pytanie trzeba właśnie odpowiedzieć.

## RÓWNOLEGLE DO GOŚCIŃCA

Ostap Ortwin, miłośnik i znawca twórczości Staffa, zapewniał kiedyś, że autentyczność jego wierszy „da się nieomylnie rozpoznać od pierwszego brzmienia z kantyleny słów", dzisiaj jednak konfrontacja wierszy Staffa z utworami jego współczesnych musi nas doprowadzić do wręcz przeciwnego wniosku. Konfrontację tę, jeśli chodzi o okres *Młodej Polski*, ułatwia choćby wybór poezji w układzie Feldmana (r. 1903). Półwiekowe oddalenie zaciera odrębność indywidualności twórczych, uwypukla natomiast konwencje artystycznych chwytów, i wiersze Staffa ze zbioru *Sny o potędze*, które, jak twierdzi jeden z historyków literatury, „były rewelacją, nadczłowieczymi marzeniami zastygłymi w kształt posągowy i klasyczny", dzisiaj wydają nam się bliźniaczo podobne do innych współcześnie pisanych. Gdyby nie balast pamięci literackiej, która wiąże treść z nazwiskiem, moglibyśmy wybrać ze *Snów o potędze* pokaźną liczbę pozycji, które były charakterystyczne raczej dla twórczości Tetmajera:

*Zmierzch melancholią szarą spływa,*
*Senność powieki moje klei,*

*Pełen znużenia, bez nadziei*
*Chcę spać bez marzeń i rojenia...*

*(Przygnębienie)*

lub:

*Niedbała obojętność apatii bezsilnej*
*Rzuciła mnie, pustkami jałowych bezbrzeży*
*Znużonego, w podziemnej krypty loch*
*mogilny...*

*(Bez sił)*

W liryku *Regina autumni* znajdujemy całe obrazy niemal jak z tetmajerowskiego *Na anioł Pański*, nie mówiąc już o późniejszym *Deszczu jesiennym* tak bliskim mu nastrojową symboliką, a także układem i melodią strofy. Retoryczny bunt i kunsztowne wykrzykniki *Burzy* sąsiadują blisko z kasprowiczowskim *Krzakiem dzikiej róży*, Psyche i Fauny stylizowane są „na romantycznie" jak w poezji Rydla, a pod wyszukaną pochwałą życia w wierszu *Precz zmoro* mógłby podpisać się Miriam jako autor *Ave Vita!* Nawet sonety, niewątpliwie uderzające na tle wierszy współczesnych dojrzałością rzemiosła i patosem zorganizowanym w ramach przemyślanej formy, stanowią tylko lepsze wydanie mnóstwa młodopolskich wzniosłych i kunsztownych sonetów: Tetmajera (O sonecie), Przesmyckiego, Rydla, Nowickiego, Żuławskiego, Zawistowskiej i innych.

W następnych tomach poezji aż do *Gałęzi kwitnącej* (1908) włącznie Staff odrzuca wiele rekwizytów młodopolszczyzny w postaci wzniosłej retoryki, abstrakcyjnego symbolizmu i dekadenckiego *weltschmerzu*, by snuć nadal rytmy współbrzmiące z tendencjami poetyckimi epoki: stylizowane ballady, w wyszukany sposób opracowane tematy klasyczne oraz takie oto chwytane w locie drgnienia barw, woni i dźwięków — subtelny wykwit impresjonizmu:

*Dziewicze brzozy srebrne korą*
*Liść sieją złoty w szmaragd traw,*
*Przez sieć gałęzi modrą morą*
*Prześwieca nieba skłon i staw...*

*Pogodą rana lśni polana*
*Cisza opieszcza smukłość drzew,*
*Dygotem liści rozszeptana,*
*Źdźbła trawy kłoni lekki wiew.*

*(Dziewicze brzozy)*

Przykłady te nie mają bynajmniej na celu dociekań „wpływologicznych", chodzi w nich jedynie o wykazanie, że ówczesna twórczość Staffa zamyka się w ramach poetyki młodopolskiej, że autor nie przeciwstawił się jej w sposób istotny, a jeżeli odbija na tle epoki, to dzieje się to dlatego, że twórczość jego cechował pewien u m i a r, który trudno nazwać klasycyzmem, skoro, jak zaraz się okaże, nie było tu nigdy mowy o skostnieniu pewnych środków formalnych, o ograniczeniu ich zasobu, lecz przeciwnie, ulegały one ciągłemu odnawianiu. Twórczość Staffa w szczególny sposób harmonizuje ze stylem epoki, a zarazem zachowuje sobie tylko właściwy charakter i to zjawisko da się zaobserwować w jednakowym stopniu we wszystkich okre-

sach jego twórczości. Podajmy jeszcze kilka przykładów.

W tomie *Uśmiechy godzin* (1910) i dalszych: *W cieniu miecza* (1911) i *Łabędź i lira* (1914) widać to znamienne dla likwidacji neoromantyzmu ściszenie tonu i nawrót do form prostych. Niektóre wiersze są jak melodie ludowych kantyczek: ziemia jest „jak jakaś niebiańska świetlica przez anioły ślicznie posprzątana", a poeta dziwi się naiwnie, „że niebo nad ziemią jest całą". Tutaj dadzą się zaobserwować wyraźne pokrewieństwa z Kasprowiczem *(Chwile, Mój świat*, potem *Księga ubogich)*, przy czym Staffa cechuje znowu większy umiar w stosowaniu prostoty, umiar, który i w tym wypadku polega na obronie przed łatwizną. W wierszach z okresu wojny autor, jak wielu mu współczesnych, nie uniknął patriotycznego patosu, by w *Ścieżkach polnych* (1919) przejść od „tęczy łez i krwi" do czułej poufałości z ziemią i przyrodą i do tych regularnych rytmów, które później przejęli skamandryci.

Nie jest istotną rzeczą dociekanie, w jakim stopniu Staff patronował skamandrytom, a w jakim jego wrażliwość artystyczna uchwyciła na równi z nimi dominujący ton pierwszych lat życia w odrodzonej Polsce, dość, że i tutaj twórczość jego idzie równoległą ścieżką do drogi nowego pokolenia poetów. *Sowim piórem* i *Ucho igielne* (1928) — to zbiory poezji, w których na plan pierwszy wybijają się takie wiersze pozornie proste i zwyczajne, w których jednak nie opuszcza autora ani na chwilę poczucie wagi wypowiadanego słowa:

*W górze niebiosa senne,*
*Mleczne i bezpromienne,*

*Prostota apostolska,*
*Szara zaduma polska.*

Staff wraz z młodym pokoleniem poetów głosi pochwałę życia, śpiewa dytyramby na cześć wiosny, ciesząc się, że nie jest jeszcze stary *(Znów wiosna)* woła: „Chcę szczęścia trunku! Ptasiego mleka!" tak właśnie jak Wierzyński, rozsiewa pomiędzy zwrotkami przejmujące wykrzykniki jak Tuwim w *Sokratesie tańczącym* („O, zimny deszczu, O, srogi wichrze!"), doprowadza do mistrzostwa subtelne pointy (które lubił zresztą już dawniej, przykładem choćby wiersz *Po latach z Gałęzi kwitnącej)* i słowotwórczą igraszką naśladuje piosenkę wróbla-włóczęgi: „Cierp, cierp, ćwierkasz i cierpliwie cierpię". Otwiera swą twórczość dla nowych tematów, konkretnych, codziennych, dla takich prozaizmów jak tramwaje, amoniak, benzyna, kino i poczekalnia lekarza. Utwór, gdzie tych prozaizmów najwięcej, pt. *Chorzy w poczekalni* jest ciekawy nie tylko ze względu na swą mieszczańską tematykę, lecz także dlatego, że zawarta jest tutaj jedna z najbardziej wynaturzonych wizji, jakie zna poezja ekspresjonistyczna.

*Ból czekających pacjentów*
*jak smok opiły po padliny próchnie*
*tyje zwolna, nabrzmiewa, rozdyma się,*
*puchnie*

aż wreszcie rozsadza ściany pokoju i wyrzuca tłum czekających na ulicę, by zasypać ich pod gruzami walącego się domu. Trudno uwierzyć, że utwór ten pisał autor *Burzy* i *Dzwonów*. Jest to zresztą jeden z najmniej „staffowskich" wierszy dlatego właśnie, że prawo stosowania umiaru tutaj na chwilę zawiodło.

Współbrzmienie najbardziej istotne z poezją skamandrytów przebija się jeszcze wyraźniej w tomie *Wysokie drzewa* (1932) *(Popołudnie biednej niedzieli, Ars poetica)*, zaś w *Barwie miodu* (1936) takie oto strofy wzruszają zupełnie po tuwimowsku i to już z okresu *Biblii cygańskiej* i *Treści gorejącej:*

*Przemija szarość wielkopostna,*
*Budzi się ziemia letargiczna.*
*Połowa marca. Idzie wiosna*
*Nie tylko już astronomiczna.*
*(Przedwiośnie)*

albo:

*Fontanna, lilia, skrzydło*
*Mamidło — nie mamidło.*
*Tęczowa rozpylina,*
*W trójcy swojej jedyna.*
*(Fontanna)*

lub wreszcie:

*Pogoda się zabawia*
*W tęczującego pawia,*
*A pawiejące rano*
*W bożą banię mydlaną.*
*(Przed żniwem)*

I chyba tylko fakt, że Staff był kiedyś poetą *Młodej Polski* i tradycja ta przyrosła do jego poezji, może tłumaczyć pominięcie przez krytykę niektórych pozycji z tomów *Wysokie drzewa* i *Barwa miodu*, które są wprost — nowatorskie. Weźmy taką choćby

pochwałę pędu, która nie ma w sobie nic z rozbujanego dynamizmu skamandrytów:

*Koń w galopie*
*Tak goniąc ukośnie*
*Po kolistym horyzontu ściegu*
*Że gdy skielznie noga w wściekłym biegu,*
*To okutym podkową kopytem*
*Jedwab nieba błękitny*
*Dziurawi...*

*(Pęd)*

W tym samym wierszu poeta pragnie „uciec miastu" i już sama ta składnia stanowi próbę odnowienia języka, gdzie indziej zaś mówi: „Sprzed własnych oczu, błękitny, ginę", prawie jak „I jednodniowy mijam" u Przybosia.

Ale nie idźmy za daleko. Są to tylko fragmenty, błyski, nie nowe widzenie świata. Jak zostało już wyżej powiedziane, Staff nie idzie głównym gościńcem, nie da się porwać głównemu prądowi, idzie równoległą ścieżką. Doprowadziła go ona aż do drugiej wojny światowej i tutaj, przed *Martwą pogodą*, wypadnie się nieco zatrzymać.

## LIRYZM ZORGANIZOWANY

Mówiąc o twórczości Staffa, mamy na myśli wyłącznie lirykę. Dramaty jego zostały dzisiaj doszczętnie zapomniane, a cykl poematów *Żywiąc się w locie* od razu po wydaniu uznano za niefortunny. Staff jest urodzonym lirykiem, a na szczególne cechy jego liryzmu zwrócił już uwagę Ostap Ortwin, określając go mianem „staffizmu". Warto przypomnieć najcelniejsze jego sformułowania:

„Refleksyjna poezja Staffa unosi się i panuje wszechwładnie nad polem doświadczalnym jego wzruszeń i przeżyć. Ani w niej dopatrzeć aktów bezpośrednich, osobistych zwierzeń, obnażających się do dna wyznań... Nic tu z pasji spowiedniczej, z rozdrapywania własnych, krwawiących jeszcze blizn. Nie wnosi tu poeta surowego, pojęciowo nie obrobionego materiału psychicznego ze swego życia, konkretnych, dramatycznie aktualnych jego faktów, ale sumaryczne, zschematyzowane już w długotrwałym procesie refleksji uogólnienia i kategorie, opracowane myślowo figury i symbole... Twórczość Staffa nie ma w sobie nic z liryki okolicznościowej i sytuacyjnej. W istotnej swej treści jest ona niezależną od materialnej strony przeżyć czy stanów uczuciowych, (którym) narzucał wewnętrzne prawo swej poetyckiej konstytucji: ład i harmonię (*Próby przekrojów*, Lwów 1936, str. 87).

Ortwin uchwycił tutaj zasadniczy rys twórczości Staffa, polegający na umiejętności świadomego organizowania stanów lirycznych, ujmowania ich w rygory poetyckie. W ten sposób Staff przeciwstawił się najpierw młodopolskiemu rozwichrzeniu uczuć, następnie wszelkiego rodzaju łatwym patriotycznym łezkom, dynamicznym wybuchom radości życia i sentymentalnej rozlewności, graniczącej z modną piosenką. Zarzucano nieraz Staffowi, że jego poezja ma charakter zbyt odświętny i uroczysty, a wrażenie to wypływało właśnie z pewnej rezerwy wobec tematu, bowiem treść emocjonalną należało wylegitymować artystyczną formą, poddać ją obróbce na poetyckim warsztacie. Tą postawą twórczą autor zwalczał wszelkiego rodzaju taniutką bezpośredniość i szczerość, tę właśnie szczerość, którą Julian Przyboś w rozważaniach *Na linii poetyckiej* napiętnował jako falsyfikat właściwie pojętego liryzmu.

Z tej postawy poety wynikają jednak dalsze i poważne konsekwencje. Oto liryzm Staffa jest tak mało bezpośredni, że traci niemal związek z twórcą. Jego wiersz — to zmonumentalizowane w lirycznej formie stany uczuciowe jak gdyby niczyje, w których autor osiąga wrażenie prawdy artystycznej jedynie przez przybranie odpowiedniej maski. Nie chodzi tu, rzecz oczywista, o psychologiczną stronę tego zjawiska, lecz o jego wydźwięk społeczny i formalny. O tę cechę, którą różni krytycy nazywali klasycyzmem Staffa, momentem refleksyjnym jego poezji, lub nawet parnasizmem czy estetyzmem, a którą może należało by nazwać inaczej, Jak zaś nazwać, spróbujemy to niżej ukazać.

## W KRĘGU ARTYSTYCZNYCH KONWENCJI

Spróbujmy prześledzić w różnych okresach twórczości Staffa pewien motyw. Niechaj nim będzie motyw snu. Oto przykłady z tomu *Sny o potędze:*

*...Wtedy sny olbrzymie*
*Roję i czuję dzikich, górnych tęsknot*
*[nawał —*
*Jakby huragan groźny w mojej piersi wstawał*
*Śnię się królem, powtarzam swe królewskie*
*[imię.*
*(Sen o morzu)*

*Śniłem ja kiedyś siebie potężnym mocarzem,*
*Zwycięzcą nad uśpionym w mej piersi złem*
*[wrażem,*

*I zda mi się, żem widział w śnie mą wielką*
*[duszę...*
*(Sen o górach)*

*Wieczornych snów mary powiewne,*
*[dziewicze,*
*Na próżno czekały na słońca oblicze,*
*W dal poszły przez chmurną pustynię*
*[piaszczystą*
*W dal ciemną, bezkresną, w dal szarą*
*[i mglistą...*
*(Deszcz jesienny)*

Pojęcie snu służy tutaj wyłącznie symbolice, jest wcieleniem metafizycznych tęsknot, rojeń duszy błądzącej wśród nierealnych krajobrazów. Sen obrasta w epitety, które określają jego rolę w wierszu w sposób abstrakcyjny (sny „olbrzymie") lub precyzują ton nastrojowy utworu (powiewne, dziewicze). Gdzie indziej sen symbolizuje śmierć lub szczęście, którego nie można osiągnąć („sen słodki, niedorzeczny, jak szczęście, jak szczęście..."), jeszcze gdzie indziej wspomaga wyobrażenie niezmierzonej przestrzeni („snów błoń", „snów głębina").

W symbolice tej, w tych bogato urozmaiconych personifikacjach nawet psychologizujący krytyk nie umiałby dotrzeć do źródeł postawy duchowej autora, bowiem na plan pierwszy występuje tutaj chłodna retoryka, jak gdyby pewien konwencjonalny, umowny wyraz afektu podkreślonego formą taką właśnie, jaka uzyskała prawo obywatelstwa w poetyce danego czasu. Wraz ze zmierzchem artystycznej konwencji młodopolszczyzny Staff odnajdzie prostszą formę dla swego ulubionego motywu. Często teraz mówi o popołudniowym śnie na łące, o śnie bez marzeń, bowiem

*co wyśnić więcej, czego się spodziewać*
*temu, kto widzi ten cud, czuje żyw...*
*(Most złoty)*

Stawy „śpią w dole głębokie jak serca szczęśliwych", zaś autor „wsłuchany w ciszę spokojnie śni te chwile". Wojna wyzwoliła patriotyczny patos i wówczas autor zawoła:

*Anioły oszalałe z krzykiem z dzwonów*
*[trwogi*
*Wylatują i spełnia się sąd wichrów· kara!*
*Po stuletnim letargu budzi się Ofiara...*
*Krwią ulice rumienią się i domów progi.*
*(Gniew sprawiedliwy)*

by w dalszych wierszach, które mają być „proste jak podanie ręki" i służyć afirmacji życia — powrócić do motywu snu jedynie w chwilach kontemplacji lub smutnych westchnień, które przeplatały także u poetów współczesnych biologiczne wybuchy radości:

*Jednak gdy oczy już odwrócę,*
*By spojrzeć wstecz po lat ugorze,*
*Sercem i po was się zasmucę*
*I we łzach do snu się położę.*
*(O, moje szare dni...)*

I w takim a nie innym ujęciu choćby tylko motywu snu widać tendencję do podążania za epoką w tym, co jest charakterystyczne dla jej stylu, wrażliwość artystyczną, która skłania autora do ciągłego odnawiania środków poetyckich.

## U PODSTAW STAFFIZMU

Na wstępie zostało zadane pytanie: czy ta szczególna właściwość poezji Staffa, która powoduje jej świeżość i czytelność po latach kilkudziesięciu, polega na umiejętności zestrojenia się w każdej epoce z tym, co w niej najistotniejsze, czy też przeciwnie, na pewnej monotonii i na tym, że poeta od żywego nurtu jej przemian stroni na bocznej, równoległej ścieżce?

Odpowiedź w tej chwili wydaje się już prosta. Staff, jak żaden dotąd z naszych poetów, umiał zestroić swą twórczość w sposób niezwykle harmonijny z atmosferą odrębnych epok, gdyż przyswajał sobie pewien zasób artystycznych chwytów, w ten sposób jednak, by nie zrezygnować z niczego, co stanowiło cechę jego twórczej indywidualności. Nie ma tu mowy o naśladownictwie, o żonglowaniu słowami i o nadużywaniu ich. Przeciwnie, podkreślana zresztą niejednokrotnie przez krytyków o d p o w i e d z i a l n o ś ć za słowo stanowi jedną z podstawowych właściwości jego pracy twórczej. Odpowiedzialność ta jest właśnie tak wielka, że taki czy inny temat, taka czy inna konwencja artystyczna nie była nigdy dla autora istotna. Każdej pragnął i mógł sprostać jako twórca cierpliwy i wprawny, który nigdy nie zrezygnował z wysiłku na korzyść łatwizny, nigdy nie odłożył żadnego z narzędzi twórczych, których od młodości przywykł używać, choć umiał nimi wypracować nowe formy.

Z takiej postawy wypływały jednak nieuchronne konsekwencje. Czujność artystyczna poety sprawiła, że żadnej z epok, w której tworzył, nie był obcy w sensie tematów i form, a jednak z żadną z nich nie solidaryzował się w pełni w jej najgłębszej s p o ł e c z n e j treści. Nie odstę-

pując od swego twórczego warsztatu i — nie idąc na spotkanie nowym rewolucyjnym treściom, wchodził z młodymi pokoleniami w powinowactwo duchowe, polegające na umiejętności dostrojenia się w danym okresie dziejów do tego, co stanowi w nich kulturalną nadbudowę, a nie istotę przemian. Staff, który — zwłaszcza w okresie międzywojennym — stał się poetą zgody na rzeczywistość i mieszczańskiego bezpieczeństwa, jak słusznie podkreśla Henryk Vogler, nie umie dostrzec problemów społecznych i jeśli nawet w wierszach jego pojawia się robotnik, to raczej jako temat literacki, który poetyckie słowo przetwarza w cyklu sonetów:

*Idą Cyklopy pracy, którym tłum na imię,*
*Czynić czarnymi dłońmi swe dzieło olbrzymie,*
*Parną krwią ociekają ich ściśnięte pięście.*
*...O, bracie robotniku, z młotem i w fartuchu!!*
*Wulkanem są warsztaty i kopalnie ciemne.*
*Gniotące jarzmo pracy i złoto nikczemne*
*Brzemieniem na twej myśli leżały i duchu.*
*(Gniew sprawiedliwy)*

Brak związku z sensem społecznym epoki nie przejawia się więc tutaj w tematyce, lecz właśnie w prawidłowej i zmonumentalizowanej formie utworu, która jak gdyby służy sama sobie. Na tej wierności własnemu artyzmowi polega dominanta twórczości Staffa, która jak w owej pieśni zatytułowanej *Na jeden ton* jest ciągle na nowo słyszalna dzięki bogatej zmienności tła, z którym się zestraja. Ta dominanta pozwalała na przyjęcie z treści kulturalnych epoki tych tylko, które charakteryzowały się pewnym umiarem, gdyż autor nie mógł nigdy stanąć po jednej stronie barykady w obliczu walczących ze sobą kierunków, jeśli nie chciał naruszyć tego, co stanowiło o jego wewnętrznej równowadze.

Ostap Ortwin nazwał kiedyś tę szczególną zdolność do kreowania wzruszeń lirycznych niezależnie od samej istoty przeżycia „staffizmem" i miał pewnie na myśli to, o czym także Irzykowski mówił jako o umiejętności Staffa wcielania się w różne role. Staffizm tak wytłumaczony w sensie psychologicznym ma jednak aspekt społeczny szerszy i w ten sposób może należało by go pojąć, polega on bowiem — właśnie może z racji tej wewnętrznej rezerwy, na umiejętności wejścia w kompromis z epoką. Kompromis ten nie jest jednak lękliwą i ostrożną ugodą, lecz rozumnym i świadomym przyzwoleniem na dążenia pokolenia, które nadchodzi, przy jednoczesnej umiejętności utrzymania równowagi swej postawy wewnętrznej. Ponieważ jednak dążenia te, jak powiedzieliśmy, nie wypływają z głębokiego nurtu przemian społecznych, które przeniknąć kiedyś muszą do najbardziej zacisznego kącika pracowni artystycznej, może przyjść moment, że nie będzie już można na dotychczasowych warunkach odnowić umowy z nowym pokoleniem twórców. Tam umiejętność kompromisu jest również powodem, dlaczego poeta typu Staffa z niejedną generacją poetycką się pogodzi, ale dla nowych treści ideologicznych drogi nigdy nie wybije. Bo jest to poezja akompaniamentu, a nie — wezwania.

## POGODA PÓŹNEJ JUŻ JESIENI

Ostatni zbiorek poezji Staffa nosi tytuł *Martwa pogoda*. Symbolika tego tytułu nie jest chyba przypadkowa, skoro autor miał do wyboru takie jak *Zmartwychwstanie* lub *Rzut w przyszłość*. Istotnie, po raz pierwszy odnosimy wrażenie, że twórczość Staffa stanęła na martwym punkcie, że autor powtarza sam siebie. Gdy uprzytomnimy sobie, że uznaliśmy zdolność do odnawiania umowy artystycznej z każdą epoką za charakterystyczny rys twórczości Staffa, wyda się nam to naturalne i zrozumiałe, a nawet nieuniknione.

Czasy wojny i okupacji wypełnione jaskrawą treścią przeżyć stanowiły jednak w sensie kulturalnym pustkę, wyrwę, ponad którą zbyt trudno było odosobnionej jednostce przerzucić most. Staff nie przestał jednak w tej pustce tworzyć, nie opuścił wygodnej ścieżki, mimo że nikt nie szedł gościńcem. Nie było z kim zawrzeć umowy, a on jednak, jednostronnie i w odosobnieniu, zachował jej formę. Nic więc dziwnego, że zamiast odnowić się w rozumnym i twórczym kompromisie z epoką, jak to się działo dotąd, czerpie z rekwizytorni własnych chwytów artystycznych. Wracają znowu sonety o posągowej formie, a z nimi wzniosła symbolika („zagadka istnienia, ukryta w niedościgu ponadgwiezdnych stropów"), wracają kunsztowne i wdzięczne stylizacje, w których znajduje miejsce zarówno ewangelia jak mitologia, zarówno święty Sebastian, jak freski Melozza da Forli. Nastroje koturnowe sąsiadują blisko z uroczą atmosferą dalekich podróży, jaką znamy z wczesnej młodości skamandrytów, w niektórych wier-

szach na końcu melodyjnych strof autor nie unika nieoczekiwanych point, układa całość z dobrze związanych metafor, które co krok domagają się estetycznego wzruszenia („zorza zachodnia jest gorzka", „gwiazdy za głośno drżą w mgławicznym pyle"). Motyw snu nawraca w skojarzeniu z nocą, niosącą zapomnienie, lub jako skarbnica pamiątek, strzeżona przed wścibskim okiem *(Zatarg z wróblami)*. Mimo iż zwracają tutaj uwagę pewne nowe na tle twórczości Staffa wiersze, pełne wzniosłego humoru lub autoironii, mimo iż po raz pierwszy autor pozwala sobie na częściej rozsiane w tekście asonanse, inowacje te sprawiają wrażenie jedynie ewolucji w ramach zużytych form.

Po raz pierwszy odnosimy wrażenie, że Staff nie jest pewny — w sensie artystycznym, czy będzie trwalszy od epoki, z którą zawiera umowę. Ta pewnego rodzaju bezradność występuje zwłaszcza w wierszach wojennych, w których autor używa wielkich słów i zapomnianej już retoryki, jak gdyby w samoobronie przed tematem, którego artystycznie nie może opanować:

*Aż się targnęła dzika dłoń zuchwalca*
*Na twój majestat. Zbir wściekłością ślepy*
*Rozbił twą niemą postać na czerepy.*
*(Zniszczenie pomnika Chopina)*

lub rzuca w przestrzeń wykrzykniki wielkiej tęsknoty do człowieka, która w ten sposób ujęta wydaje się tylko — nazwą: konwencją, z której wywietrzała treść!

*Aż buchnie z bladych ust pieśń jak krwi [rzeka*
*Niby chorągiew, co krzyczy w przestrzenie:*
*Wolność człowieka i miłość człowieka!*

Wyrazem pewnego osłabienia tej postawy, którą można by nazwać wolą przetrwania twórczego, jest fakt, że autor po raz pierwszy w ciągu kilkudziesięciu lat wydaje *Wiersze wybrane*, po raz pierwszy przypomina epoki, w których był, zamiast zaakcentować fakt, że jest razem z tymi, którzy współcześnie tworzą.

W aprobowanym przez autora, chociaż nie przez niego sporządzonym wyborze znać tę samą rozumną kompromisowość, którą można zaobserwować w całej jego twórczości. Z tomu *Sny o potędze* odpadły pozycje, stanowiące wtórne echo nastrojów dekadenckich, a na plan pierwszy wybija się ton pozytywnej walki o potężną moc ducha, z innych wierszy symbolicznych wybrano te, które bliższe są zwyczajnemu życiu *(Studnia)*, z wyjątkiem najbardziej solennych *Dzwonów* i *Burzy*, następnie poezje o charakterze balladowym i mitologicznym. Z dalszych tomów ze szczególnym pietyzmem wskrzeszano „poezję starych studni, zepsutych zegarów", poezję dzieciństwa i wspomnień, dlatego może w *Wierszach wybranych* znalazło się tak dużo pozycji z *Uśmiechów godzin*, gdzie dominuje łagodne ściszenie nastroju i zaduma nad szczęściem i smutkiem. Z tą samą zadumą w *Martwej pogodzie* patrzy poeta, jak „w ruinach pająk sieci snuje" i sumuje zyski i straty, by stwierdzić, że „niczego nie żałuje i wszystko spełniłby raz drugi".

Chociaż *Martwą pogodę* cechuje brak artystycznej świeżości, choć mowa tu o ruinach, czy jest to ostateczny rozrachunek? czy nie należałoby mówić tutaj raczej o „pogodzie później już jesieni" (zgodnie z tytułem innego wiersza zawartego w zbiorze), która — po ciężkiej zimie, jaką był okres wojny i okupacji, zapowiada jednak wiosnę? Są bowiem zapowiedzi, że poeta zechce raz jeszcze odnowić umowę z młodym pokoleniem.

Trudno wypowiadać sąd o nowej twórczości Staffa na podstawie czterech wierszy drukowanych w *Odrodzeniu* (czerwiec 1947), a jednak można stwierdzić, że są w nich akcenty zupełnie szczególne. W wierszu o księżycu, z którego „każda noc ukradkiem odgryza kęs" uśmiecha się jak gdyby z niesamowitą nieco przekorą muza Gałczyńskiego, którą autor zaprosił na swą równoległą do gościńca ścieżkę. W innych wierszach autor rozłamuje regularną i płynną melodię strofy, i rezygnuje z rymów, którym przez całe życie był wierny, zamykając się w zwięzłym rygorze wewnętrznego rytmu zdań. Mimo że w wierszu *Niedziela* mówi, że nie chce już iść „ścieżką więdnącą opadłymi liśćmi", że chce wrócić „do źródła, nad którym kwitną niebem dziecinne niezapominajki", poezja ta w sensie formalnym nie oznacza rezygnacji i istotnie zaczynamy wierzyć, że autor, który budował na piasku i na skale, jak pisze w wierszu *Podwaliny*, teraz zacznie budować „od dymu z komina", wierny zasadzie, którą wygłosił kiedyś, a którą można zastosować do jego twórczości jedynie w przenośni, pamiętając że Staff „nie pisze siebie":

*Przeszukaj lotem ducha dal wielomilową,*
*Jak zwrotnikowy pasat,*
*Zdobywaj ciągle Boga i siebie na nowo*
*I nie miej nigdy zasad.*
*(Złe przykazania)*

Czy Staff będzie umiał odszukać na nowo swoją ścieżkę obok gościńca w momencie przemian dziejowych, które nie znoszą kompromisu, czy też przeciwnie, cierpliwa jego twórczość zdoła przetrwać nieporozumienia liryki z życiem współczesnym, których jesteśmy świadkiem? Przyszłość pokaże, a dzisiaj chyba wolno usunąć się od sądu, skoro cztery lata jeszcze dzieli nas od jubileuszu. Uprzedzając jubileusz, jedno dzisiaj powiedzieć wolno: nie wielu jest w naszej poezji twórców o długiej i cierpliwej linii rozwoju. Przeważnie wybuchali oni szybko i równie szybko wygasali. Wśród tych niewielu — Norwid, Kasprowicz — miejsce Staffa jest czołowe, czołowe w cierpliwości i konsekwencji.

*Krystyna Kuliczkowska*

# POEZJA PARTYZANCKA

STANISŁAW SKONECZNY: *Wierni ziemi.* Biblioteka Oddziału Wiejskiego Związku Zaw. Literatów Polskich, Kraków, 1947; str. 80.

Stanisław Skoneczny wydał przed wojną kilka niewielkich zbiorków wierszy, m. i. *Ziemia była szeroka* i *Nie milknie pieśń*, a w okresie powojennym tomik *Z lasu* (1945). Na podstawie tego szczupłego materiału trudno było dotychczas mówić o Skonecznym jako o organizacji artystycznej; jego sylwetka poetycka nie zarysowywała się wyraźnie. Dopiero ostatnio wydany tom *Wierni ziemi*, będący zestawieniem najcelniejszych utworów poetyckich Skonecznego, pozwala określić go jako poetę.

Książka składa się z trzech cząstek ułożonych zgodnie z chronologią: wiersze „międzywojenne", poemat *Kostka Napierski*, wreszcie zasadniczy trzon zbioru — „wiersze wojenne".

Nad warstwą wierszy przedwojennych, podanych w bardzo skromnym wyborze, zaciążyła atmosfera czasu: beznadziejność, zwątpienie, nastrój oczekiwania katastrofy, wobec której bez znaczenia jest postawa buntu lub rewolucji — to wszystko, co znamienne było dla poezji ówczesnych „młodych" od Sebyły do Miłosza. Wysoki artyzm wstępnego wiersza *Do przyjaciół* silnie podkreśla zaznaczoną atmosferę dramatycznej rozterki wewnętrznej, którą dziś można zestawić z nihilistyczną rozpaczą francuskich egzystencjalistów: „jesteśmy krzykiem, który opadnie jak liść", „każda młodość jest jak usta więdnące w pocałunkach dojrzewania i na to nic nie można poradzić". W innych wierszach o pobrzęku „autentystycznym" poezja pokornie przypada do uliczek rodzinnego miasta, nad rzeczką z kraju lat dziecinnych, jakby w rodzicielskich ramionach szukała schronu przed czasami, gdy „o kamienne domy czarny lęk łomoce".

Innym rodzajem ucieczki — w krainę historii — jest z pierwszych lat wojny pochodzący (1941) poemat *Kostka Napierski*, odmiana dumy historycznej lub smutnej ballady o rebelii podhalańskiej, z zaznaczeniem ideologicznego jej związku z kozackim buntem Chmielnickiego. Temat o tyle zobowiązuje, że posiada wybitnych poprzedników: Kasprowicza, Tetmajera, Orkana. Zagadnienie rewizjonizmu historycznego nie zostało tu pogłębione. Postać Kostki Napierskiego w ujęciu poety nie różni się od szablonu narzuconego przez zdawkową historię, brak jej unerwienia i krwi; naśladowca Chmielnickiego, awanturniczy kandydat na watażkę, szlachetka rzucający się w romantyczną przygodę organizowania buntu chłopskiego bez istotnych i żarliwych pobudek ideologicznych — ani to Grakch, ani Spartakus. Sądzę, że temat nabrałby życia, gdyby ośrodkiem zainteresowania stali się główni przedstawiciele ideologii rebelianckiej, ludzie dołów społecznych — Radacki i Łęgowski, istotne źródła buntu, podczas gdy Kostka Napierski był tylko przygodnym jego sztandarem.

Cykl wierszy wojennych zawiera przeważnie relacje poetyckie z przeżyć partyzanta, który

*w rozrzuconych nieznanych wioskach,*
*w zakamarkach miasteczek i miast,*
*bez munduru służył w polskim wojsku,*
*nie miał czasu w wiersze składać gwiazd.*

Nie jest to „notatnik polowy" z przygodnych m. p. w lesie, miasteczku lub wiosce. Kilkanaście wierszy pełnej poezji, które w równym stopniu są dokumentami — działań partyzanckich, co i zorganizowania artystycznego. Mógł tak do siebie powiedzieć poeta:

*naostrzyłeś bagnetem osiem różnych piór,*
*krwią konia zabitego chcesz pisać poemat.*

Realistyczna liryka Skonecznego odznacza się charakterystyczną skłonnością do opisowości, niejednokrotnie staje się pograniczem epiki. Rozbudowane tło przyrodnicze, liczne motywy botaniczne, częste zoologizmy wzmacniają opisowy nastrój liryczny, zapewniając mu żywość, lecz tamują refleksję. W następstwie tego powstaje poezja wolna od jakiejkolwiek wyznaniowości, religijnej lub partyjnej („moje usta nie mogą się modlić ani mówić nie mogą"), pozbawiona całkowicie nurtu metafizycznego. Natomiast zaznacza się inna strona psychiczna poety: pozytywny stosunek do człowieka, tak rzadki w okresach wojen współczesnych. Drapieżnemu realizmowi dzisiejszych — okrutnych dla człowieka czasów przeciwstawia poeta spokojny realizm humanistyczny, z lekkim otokiem uczuciowym, w którym nie ma błahego ni taniego sentymentalizmu, lecz świadomość trudnej do przyswojenia wiedzy, że życie człowieka większą ma wartość niż garstka popiołu.

Na szczególne wyróżnienie, jeżeli chodzi o wykończenie artystyczne, zasługują następujące wiersze: *Pachnie rumianek*, *Grób partyzanta* i *Egzekucja*.

Zaznaczony rodzaj liryki opisowej wpływa na formę utworów. Skoneczny stosuje szeroką frazę rytmiczną, dając przeważnie układy jednorodne pod względem wersyfikacji. Niemniej spotykamy wyraźną niekonsekwencję lub niedopatrzenie. Chodzi o częste dysonanse rytmiczne, niczym nie usprawiedliwione w większości jego układów formalnych. Luźna rytmika nie szkodzi tym utworom *(Księżyc i partyzant)*, które oparte na układzie pozornego czterowiersza, są właściwie przejściem od strofy do wolnego wiersza. Natomiast w układach o silnie akcentowanej strofice nagłe załamywanie się rytmu rozstraja muzykę wiersza.

Książka Stanisława Skonecznego zachowa znaczenie nie tylko jako główna zapewne pozycja tzw. poezji partyzanckiej, pozostanie także jako dokument walki o odrodzenie właściwego stosunku człowieka do człowieka.

*Stanisław Czernik*

# POEZJA ETNOGRAFICZNA

STANISŁAW NĘDZA-KUBINIEC: *Janosik. Poemat o zbójniku, który chciał porównać świat.* Biblioteka Oddziału Wiejskiego Związku Zaw. Literatów Polskich, Kraków, 1947; str. 118.

W krótkim słowie autorą do czytelnika spotykamy wypowiedź przekory i smutku: „Nie jest to poezja, która by mogła zadowolić dzisiejszego czytelnika z miasta cudownością metafor, siłą skojarzeń czy szumem nowoczesnej liryki. Tego nie można się spodziewać od chłopskiego poety. Wyrazy skąpo się toczą, ginąc w jesiennej szarudze, która bije w drewniane ściany chałupy i przecieka przez mizerny, gonciany dach. Czasem tylko jękną dalekie skrzypce jakąś dziwną nutę, doleci tempo szalonego tańca góralskiego czy śpiew pasterski". Nie wiem, czy to nazwać kompleksem (chyba przekory), ale podobna postawa kilka razy (nie powiem, że fortunnie) zaznaczona w tekście utworu pozostawia wrażenie przykrej i niepotrzebnej dygresji, np.:

*Dlaczego, gdy obraz kreślę,*
*o sytych chlebie zawsze myślę.*
*Czytelniku, miej dla chłopskiego poety*
*(niestety)*
*tylko litość.*

Nawet gdyby to była ironia, chociaż z układu treści nie wynika, nie wiem, czy ten zwrot o „litości" przystoi autorowi dzieła o hyrnym Janosiku. Nikt przecież pracy pisarskiej Stanisława Nędzy-Kubińca nie lekceważył, ani nie traktował go litościwie. Przeciwnie, jego przedwojenne utwory *Na nową perć* cenione były jako artystyczne osiągnięcia, czemu dał wyraz Karol Ludwik Koniński w studium o pisarzach ludowych, a niektóre wiersze cytowane były w antologiach, zwłaszcza najwięcej znany jego utwór *Do mojej gwary*.

W każdym razie autor *Janosika* posiada opinię „równouprawnionego" poety i nie powinien się obawiać grzecznościowej, zdawkowej lub litościwej oceny z powodu swej „chłopskości".

W utworze Kubińca należy rozróżnić splot trzech warstw rodzajowych: rapsodu, pieśni ludowej wraz z jej stylizacją, oraz prozy rytmicznej. Rzecz w tym, że wskazane warstwy nieustannie przeplatają się bez połączeń przejściowych koniecznych dla artystycznego zespolenia. Wielokrotnie powstają wątpliwości, czy np. cytowany urywek piosenki wymagał prozaicznego niemal komentarza. Wtedy bowiem zjawia się kontrast między tekstem piosenki a omówie-

niem, kontrast korzystny raczej dla piosenki, np.:

*rzępolą gęśle nieznanego muzykanta*
*melodię, która się może zmienić w chłopski marsz:*
*„Janickowe imię chodzi po dziedzinie,*
*Janicek zaginął, imię nie zaginie".*

Powstaje niewspółmierność: wyraźny prozaizm o chłopskim marszu, godny artykułu, właściwy w szkicu publicystycznym, rażący w poemacie — i pełna poezji „pieśniczka". Podobne niewspółmierności rozstrajają poemat. Szkoda, że autor nie wybrał jednolitego toku epiki. W pieśni czwartej spotykamy dłuższy fragment takiego ujęcia w opisie chałupy od słów „Wieś, jak wszystkie podhalskie, ciągnęła się koło potoka rzędem". Jest to rodzaj poezji „etnograficznej". Rzecz charakterystyczna: jeżeli w utworze o niewątpliwej — jak w tym wypadku — poezji uchwyci poeta właściwy tok epicki, opowiadanie staje się nie tylko utworem artystycznym, ale nabiera znaczenia niezwykle ważnego dokumentu etnograficznego, o większej zapewne wartości dla nauki niż film lub zapiski uczonego. W swej ścisłości etnograficznej Kubiniec doszedł nawet do pewnej przesady, psując swój piękny opis chałupy banalnym zakończeniem o sprawach fizjologicznych, postawionych zbyt bezpośrednio w słowach, które nigdy nie będą ozdobą poezji.

Etnografizm jest kluczem do zrozumienia i oceny *Janosika*. Tego rodzaju utwory wymagają głośnego czytania, podkreślania właściwości gwarowych i charakterystycznych wyrażeń regionalnych. Jestem przekonany, że książka Nędzy-Kubińca, mimo wielu fragmentów o doskonałym zorganizowaniu artystycznym, posiada większą wartość raczej pozapoetycką. Powyższa ocena w niczym nie umniejsza znaczenia wielu znakomitych cząstek. Jako przykład przytoczę opis tańca Janosika z Maryśką:

*Hej, Janosik tnie drobnego — a Maryśka koło niego;*
*hej, Janosik raźno śmiga — a dziewczyna tak jak fryga,*
*to się cofnie, to wykręci — przypatrzcie się — ludzie święci.*
*U Janicka białe lica a Maryśka jak zornica:*
*płomień lica jej zapalił — jasną wstęgą u korali,*
*jasne hafty u spodnicy — słońce świeci, miesiąc błyszczy.*
*Młody zbójnik dźwignął nogę — złotym ciżmem rżnął w podłogę,*
*aż się iskry posypały z tej podłogi niezbyt białej —*
*a Maryna niby kula, wirem spodnic się otula —*
*a korale, co się płonią, przytrzymuje białą dłonią.*
*To się cofnie, to wykręci — przypatrzcie się: ludzie święci.*
*Przypatrzcie się, dobrzy ludzie — jak ten taniec siumno idzie!*
*Na podłodze tupot, trzask — pod powałą światła blask.*
*Janosika czoło w chmurze — a Marysi niby róże,*
*niby róże i leluje — ponad czołem blask się snuje.*
*U Janicka złoto brzęczy — u Marysi zaś się tęczy*
*malowane żywe kwiecie — haftowane na gorsecie.*

I jeżeli istnieje naprawdę tzw. samorodna poezja ludowa (w co wątpię), to utwór Stanisława Nędzy-Kubińca byłby szczytowym jej osiągnięciem.

*Stanisław Czernik*

## DRUGIE POKOLENIE AWANGARDY

TADEUSZ RÓŻEWICZ: *Niepokój*. Wydawnictwo „Przełom", Kraków, 1947, str. 71 i 1 nl.

Jest poważnym błędem przypuszczać, że poeta debiutujący — to wzór szczerości i bezpośredniości, że okres literackiego ząbkowania — to czasy rajskiej prostoty, kiedy autor ma „to na języku, co i na sercu", czasy, które miną dopiero wtedy, kiedy młody literat naczyta się zbyt wiele dzieł dawnych i nowych, kiedy jego praca twórcza ulegnie pewnemu zrutynizowaniu, a młodzieńczy rozpęd ducha wynalazczości osłabnie. W gruncie rzeczy sprawa wygląda całkiem inaczej: właśnie młody pisarz zaczyna od naśladownictw (świadomych lub mimowolnych), od stylizowania się na czyjś wzór, od karykaturowania kogoś, czy — jak to się pięknie mówi — „przezwyciężania", które w istocie jest także pewną formą naśladownictwa: naśladownictwem *à rebours*.

Nie mają więc racji ci krytycy i czytel-

nicy, którzy do debiutów powieściowych czy poetyckich podchodzą z pytaniem o stopień oryginalności. Pomijam już tu sprawę, że oryginalność to bożyszcze, które było na swoim miejscu raczej w okresie kultury wyrastającej na podglebiu liberalizmu ekonomicznego, niż w naszych czasach. Prawdziwą, rzetelną oryginalność wyrazu artystycznego wypracowuje się latami ciężkiego i ambitnego wysiłku. Jej osiągnięcie jest dowodem wyjścia z fazy prób i poszukiwań, dowodem pełnej dojrzałości.

Nie dziwmy się więc, jeżeli w debiutanckim tomiku Różewicza znajdziemy ślady niewątpliwego ulegania takim czy innym wpływom. *Niepokój* rewelacją na pewno nie jest (to stwierdzenie można uzupełnić uwagą, że np. Słowacki także nie zaczynał od *Godziny myśli* czy *Beniowskiego*, ale od rozmaitych *Mnichów* i *Hugonów*), tym niemniej książka ta wyróżnia się spośród powojennych debiutów poetyckich szeroką skalą tematyki i form wypowiedzi poetyckich.

Najmłodsi poeci działają na ogół w bardzo ciasnym zakresie, zarówno jeżeli chodzi o problematykę jak i o środki wyrazu artystycznego. Nie zgłaszam tu żadnych pretensji ani zarzutów; stwierdzam po prostu fakt. Rzecz jasna: można — ograniczywszy jak najbardziej zakres swojej działalności czy to pod względem tematyki czy też techniki pisarskiej czy nawet w obu naraz — położyć nacisk na jakość roboty, skoncentrować wszystkie swoje siły i zdolności na tych wybranych a nielicznych przedmiotach swego zainteresowania — i tworzyć arcydzieła. Niebezpieczne jest jednak takie zwężanie terenu działalności już na samym początku kariery literackiej, wtedy, kiedy trudno jeszcze zdać sobie sprawę, jaki zakres problematyki i jaki typ artyzmu okaże się najodpowiedniejszy dla danej osobowości pisarskiej, najbardziej umożliwiający jej wpływ i wszechstronny rozwój. Trzeba uwzględnić także i tę okoliczność, że często to, co z pozoru wygląda na heroiczne samoograniczanie się, bywa w rzeczywistości rezultatem biernego poddania się sugestii materiału przeżyciowego, eksploatacją — i to rabunkową — zasobu ściśle osobistych wspomnień i doświadczeń, a więc dowodem duchowego lenistwa działającego wyłącznie po linii najmniejszego oporu.

U Różewicza przeważa tematyka wojenna, typowa dla twórczości najmłodszego pokolenia. Nie staje się ona jednak u niego wyrazem beznadziejnego zagrzęźnięcia w faktach, spod których nacisku nie może się wyzwolić większość jego rówieśników. Różewicz stara się ująć w swych wierszach problematykę czasów okupacji i konspiracji i, zmagając się z pokusami poprzestawania na heroicznej legendzie, pragnie dać wyraz możliwie najpełniejszy tragizmowi losów pokolenia, które dla walki musiało wyrzec się swojej młodości.

Poeta ma odwagę ukazać nam odwrotną stronę medalu owego heroizmu, który przywykliśmy zbywać zdawkowymi frazesami oficjalnego szacunku i okolicznościowych hołdów; ma odwagę pokazać zabójcze, rozkładowe działanie faktu uczestnictwa w wojnie na psychikę dorastającego pokolenia *(Lament)*, podjąć próbę określenia kryzysu moralnego, jaki to pokolenie przeżywa w wyniku przebytych doświadczeń *(Ocalony)*, zastanowić się nad tym, jak życie normalne wdziera się pomiędzy dawnych bojowników a ideały, którym służyli w dniach walki, i unosi ich ku mieliznom mieszczańskiej, jałowej pospolitości *(Do umarłego)*.

Wiersze tego typu są najambitniejsze w założeniu i do nich przywiązuje poeta największą wagę, skoro otworzył tom *Maskami*, a zamknął *Żywą gwiazdą*, dwoma utworami wyraźnie „korespondującymi" ze sobą, jeżeli chodzi o ich wydźwięk ideologiczny, i ujmującymi ten sam problem powojennego kryzysu moralnego. Rzecz jasna: problematyka najmłodszego pokolenia jest tak trudna i skomplikowana, że Różewicz nie znajduje dla niej formuł myślowych i artystycznych w pełni zadowalających. W każdym bądź razie poezja jego, wychodząca poza krąg czysto wspomnieniowy, nie godząca się na łatwą postawę oficjalnego optymizmu, reprezentowanego przez większość naszej dziennikarskiej publicystyki, szukająca jednak ambitnie wyjścia z impasowej sytuacji pokolenia, starająca się uświadomić sobie do końca a zarazem ostatecznie przezwyciężyć stan intelektualnego i moralnego kryzysu myśli, daje najciekawszy chyba dotąd i najbardziej szczery przekrój stanu psychicznego typowego dla większości najmłodszych; stanu, w którym dominuje niepokój.

Różewicz jest programowym awangardzistą i ten swój program podkreśla nawet czysto zewnętrznymi szczegółami, jak np. bardzo swoistą interpunkcją i graficznym rozbiciem wiersza. Awangarda zaś, jak stwierdza to sam Przyboś, jest już okresem zamkniętym. Minął dla niej czas „burzy i naporu", przyszedł czas na wyciąganie konsekwencji z okresu prób i eksperymentatorstwa, okres klasycyzacji awangardy.

Są dwa sposoby ustosunkowania się do ideologij literackich już skodyfikowanych,

zamkniętych. Pierwszy z nich, to szukanie własnych dróg w oparciu o zdobycze poprzedników, drugi — to kontynuowanie dawnych osiągnięć. Jak jest w wypadku Różewicza? Jeśli za miarę poezji awangardowej przyjmiemy jej osiągnięcie najwyższe, a więc twórczość Przybosia, to musimy stwierdzić, że Różewicz problematyki artystycznej swojego mistrza nie rozwinął, ani nie pogłębił. Można by co najwyżej mówić o pewnej klasycyzacji form wypowiedzi awangardowej. Oto np. w wierszu o prowincjonalnym miasteczku mówi poeta:

*Tu każda góra porodzi mysz*
*piszcząca ślepą*
*tu polska rewolucja*
*tężeje w lipcu*
*jak w bryle bursztynu*

Mamy tu zasadniczo typ matafory stworzony przez Przybosia, a więc łączący ze sobą nie obrazy, a pojęcia, zmierzający nie do wywołania nastroju, ale do stworzenia nowego poglądu na jakiś przedmiot czy fakt. Ten zasadniczy typ metaforyki wypływający z intelektualistycznej koncepcji pisarstwa Różewicz utrzymuje, ale, jak widzieliśmy to na zacytowanym przykładzie, zmniejsza odległość pomiędzy pojęciami służącymi za elementy metaforycznej całości, a całość tę umieszcza w kontekście opisowym stojącym na pograniczu poetyckiego felietonu. Ta metafora jest przede wszystkim żartem intelektualnym, trafnym a zarazem o stosunkowo łatwo uchwytnej *poincie*. Jest to jednym słowem zastosowanie wynalazku Przybosia do formy literackiej lżejszej, bardziej opisowej — w gruncie rzeczy więc: operowanie cudzymi osiągnięciami, kontynuacja, aczkolwiek nie wyłącznie naśladowcza.

Mniej wynalazczy jest Różewicz w próbach budowania większych całości metaforycznych, obejmujących cały utwór. Wiersze takie jak *Bursztynowy ptaszek* czy *Wiatraczek* są tylko błyskotliwymi poetyckimi igraszkami. Podobnie zabawowy (a nawet raczej zabawkowy) charakter mają szkice zebrane pod wspólnym tytułem *Z notatek*. W tych wypadkach obserwujemy zjawisko dekadencji metafory awangardowej, trwonienia odziedziczonego po wynalazczych poprzednikach spadku. Podobnie nieszczęsne wyniki daje gra słów przejęta przez Różewicza od Brzękowskiego, a zastosowana niezbyt udatnie w wierszu *Uczeń czarnoksiężnika* („banalny jak banan" itp. naiwności).

Różewicz okazuje niebezpieczną skłonność do poetyckiego asocjacjonizmu, który oddala go od surowego rygoru twórczego, a zbliża do dowolności nadrealistów. Jeżeli czyta się utwory takie, jak np. *Dwa wyroki, Kwiecień, Deszcz wiosenny, Gotyk i wiosna*, trudno oprzeć się wrażeniu, że awangardowość Różewicza — to narzucony sobie programowo postulat, któremu autor sprzeniewierza się raz po raz. W wierszach tych bowiem zanika niemal zupełnie rygor kompozycyjny i spoza awangardowej fasady wychyla się stary, poczciwy impresjonizm, układający kolorowe mozajki z przypadkowo pozbieranych ułamków rzeczywistości. W tego typu utworach na plan pierwszy wysuwa się niestaranność poetyckiej roboty, nie intelektualistyczne przebudowanie i rozbudowywanie wizji podstawowej, na które przecie stać Różewicza, ale spowiadanie się z fizycznych doznań, z pochwyconych doraźnie i przypadkowo fragmentów urody realnego świata. Poeta ten nie jest wcale tak daleki tradycjom poetyckim *Skamandra*, jakby to wynikało z jego techniki pisarskiej. Świadczyłyby o tym także jego próby czysto opisowego felietonu *(Obrazek)* i reportażu *(Postój, Październik 1939)* poetyckiego, w których zresztą osiąga autor wyniki znacznie lepsze niż w wierszach omawianych powyżej. Zdaje się, że w Różewiczu tkwi także materiał na tęgiego humorystę i felietonistę *(Obrazek, Nieporozumienie w tramwaju)*.

W *Niepokoju* technicyzmu literackiego jest za wiele. Zjawisko to typowe zresztą dla całej najmłodszej poezji polskiej i świadczące o zabrnięciu jej w sytuację wyraźnie impasową. Ciągle jeszcze najaktualniejszym u nas prądem literackim jest formizm. Chociaż sam ten termin poszedł w zapomnienie, zabawa w układanie efektownych deseni ze słów trwa nadal i liryka polska stacza się coraz to głębiej w formistyczne prestidigitatorstwo, coraz bardziej prymitywne i naiwne.

Różewicz mimo wszystkich błędów i potknięć, jakie moglibyśmy mu zarzucić, należy do tych niewielu „sprawiedliwych", którzy mają nie tylko ambicję pisywania interesujących pod względem formalnym wierszy, ale próbują dać w swoich utworach wyraz obchodzącym ich poważnie zagadnieniom o większej doniosłości. Ta postawa pisarska stwarza dla niego szanse wyjścia poza formistyczne zabawkarstwo ku poezji zdolnej podjąć i rozwiązywać problematykę naszych czasów. W tej chwili liryka jego sięgająca od hymnicznego patosu skarg *Lamentu* do czysto opisowego felietonu, od tragicznych akordów odbywanej za całe pokolenia spowiedzi *(Ocalony)* do błahej ekwilibrystyki słownej *(Z notatek)* jest po

prostu wyrazem wszechstronnych możliwości rozwojowych talentu, który jeszcze ze swej fazy mgławicowej nie wyszedł, choć zaczyna się już powoli krystalizować.

Krystalizacja zaś taka — to nieunikniona konieczność wyboru wśród tych wszystkich ewentualności, które w pewnej fazie naszego rozwoju mogą się nam zdawać równie możliwe do osiągnięcia i równie godne zainteresowania. Wybór ten nie może się odbywać na płaszczyźnie czysto estetycznych upodobań i idiosynkrazji. Angażuje on całą osobowość człowieka i jest jednym z najważniejszych sprawdzianów jej wartości na danym szczeblu rozwoju i decydującą determinantą jej dalszego rośnięcia czy też zamierania. *Niepokój* jest świadectwem, że autor jego wchodzi w fazę tych rozstrzygnięć ostatecznych, których wynikiem będzie albo wykrystalizowanie się nowego, silnego i samodzielnego talentu, albo jeszcze jedno z rozczarowań związanych z ukazywaniem się i znikaniem z horyzontu życia literackiego rozmaitych „dobrze zapowiadających się" młodzieńców.

*Stefan Lichański*

# CHŁOPSKOŚĆ PROGRAMOWA

EDWARD MARZEC: *Wnuczek orze.* Związek Zawodowy Literatów Polskich, Oddział Wiejski, Kraków, 1947; str. 38 i 2 nl.

*Podwórko. Pod płotem ziele. Źdźbła słomy.*
*Tędy wóz zwykle wybiegał do miasta.*
*Na łąkę ścieżka chodziła się omyć.*
*Dziadek nam pomarł.*
*Był ojciec.*
*Wnuk nastał.*

Ten fragment wiersza *Wieczne podwórko* wprowadza bardzo dobrze w atmosferę poezji Edwarda Marca. Sprawy gospodarskie, troski zapracowanej rodziny chłopskiej, zagroda, sad i pole — oto fragment określający tematykę poety. Rzadko kiedy wychodzi Marzec poza ten krąg, rzadko kiedy próbuje liryki „czystej" *(Ziemia na niebie, Taniec, Jesień).*

A więc jeszcze jeden „szary skowronek" w rodzaju Jantka z Bugaja, Kurasia czy Nocka? Bynajmniej. Tamta poezja reprezentowała pokolenie chłopskich samouków, którzy pragnęli utorować swojej warstwie drogę do ogólnonarodowej wspólnoty kulturalnej i dlatego starali się oddziaływać na swoje środowisko literaturą kształconą na wzorach przejętych z literatury szlacheckiej czy mieszczańskiej, ale mających szanse aklimatyzacji na terenie wiejskim. W stosunku do kręgu pozawiejskiego przyjmowali oni z rezygnacją rolę „młodszych braci" i przemawiając do czytelników miejskich starali się ich wzruszyć, nastroić życzliwie dla wsi i ludu. Ludowość swojej poezji przystosowywali oni do inteligenckich mniemań o ludowości, ukształtowanych przez twórczość Pola, Lenartowicza, Konopnickiej.

Poeci owi, jeżeli nawet szczycili się swoją chłopskością, to robili to w taki sposób, jakby się właściwie usprawiedliwiali, jakby chcieli uzasadnić rację bytu swoją i swojej warstwy w obliczu jakiegoś arcymądrego areopagu, od którego wyroków nie ma apelacji. Odbijało się to przede wszystkim w tym, że idealizowali oni wieś, przystosowywali jej obraz do schematów inteligenckiego odczuwania, że starali się być w słownictwie i w stylu jak najbardziej „rodzajowi", „naturalni" że wydobywali za wszelką cenę tę „prostotę", która winna według potocznych mniemań mieścić się między biegunami z jednej strony „swojskiej" rubaszności w stylu Reja i Potockiego oraz ckliwego sentymentalizmu z drugiej.

Poeci ludowi najnowszych czasów zaczynają z innej beczki: podkreślają swoją chłopskość tak uparcie i natarczywie, jakby ona sama była już tytułem do wyjątkowej czci u „społem siedzących". Pół biedy, jeżeli ta chłopskość manifestuje się po prostu tematyką, (bieżące życie wsi lub wątki tematyczne starych pieśni czy opowieści), stylem (wykorzystywanie „chwytów" typowych dla poezji ludowej) czy problematyką (walka o poprawę sytuacji materialnej i kulturalnej chłopstwa). Gorzej, kiedy inspiruje ona swoistą filozofię kultury, nowy światopogląd, „rodzimy", „zdrowy", przeciwstawiony mieszczańsko-inteligenckiej „zgniliźnie", kiedy staje się kultem „krzepy" i „naturalności", wymyślonym przez znarowionych inteligentów na utrapienie naszej epoki. (Pojęcia zbzikowanych cokolwiek „panów z miasta" o owej „krzepie" i „naturalności" skodyfikował Wyspiański w *Weselu* każąc swojemu Czepcowi użyć na scenie słowa „gówno").

U Marca nie ma śladów tej umysłowej degrengolady, która chciałaby współczesną Polskę zbawiać sabałową mądrością i kultem Piasta-kołodzieja, ale jego chłopska (ach, jakże chłopska!) surowość i rzeczo-

wość, jego tendencja do bezozdobnego reportażu poetyckiego i do wypowiadania od czasu do czasu arcypozytywistycznych złotych myśli („Skoro cyklon przewiał — [a rąk i nóg urwanych nie doprawi chirurg], nie mam płuc na westchnienia") sprawiają wrażenie czegoś na zbyt świadomie programowego i — literackiego. Jest w tym wszystkim próba zaprezentowania czegoś, co nazwać by można „chłopskim pozytywizmem" czy też „chłopskim realizmem" (a więc jednak pewna odmiana „rodzimej" filozofii), ale jest to jeszcze robione zbyt prymitywnie, by mogło wzbudzić poważniejsze zainteresowanie.

Ów pozytywizm Marca — to poczciwe refleksje pasujące jak ulał do artykułów zamieszczonych w ludowych tygodnikach i jakby z ducha tej właśnie publicystki poczęte (np. uwagi o braku lekarzy na wsi w poemaciku *Suchotnica).* Ciekawe, swoją drogą, że poeci uważający się za chłopskich, a żywiący ambicje zostania ideologami swojej warstwy, nie szukają natchnienia w *Śpiewach o Rzeczypospolitej* Jalu Kurka i nie próbują pisywać okolicznościowych wierszy na otwarcie spółdzielni zdrowia, sklepów Samopomocy Chłopskiej, kantat z okazji zelektryfikowania jakiejś wsi lub zastosowania w niej po raz pierwszy orki przy pomocy traktorów, a poprzestają na uroczystych nudziarstwach przypominających wiersze przeznaczone specjalnie na akademie i inne tego rodzaju podniosłe uroczystości. Jeden Olcha zdobył się na nowy ton w swoim poemacie *Moje pole* (drukowanym w łódzkiej *Wsi*), ale Olcha obecnie odzywa się jako poeta bardzo rzadko.

Marzec stara się jak najbardziej zdecydowanie odciąć od liryzmu i rozlewności, ideałem jego jest koncentracja wizji w zdanie jak najbardziej skondensowane, lakoniczne:

*Pił koń u studni. Żniwa przeszły.*
*Topole żółkną. Drżą topole.*
*Wiatr mierzwi wierzby. Kogut grzeszy.*
*Pług się świeci przy stodole.*

Lakoniczność została tu niewątpliwie osiągnięta: na siedem zdań mamy cztery złożone wyłącznie z podmiotu i orzeczenia. Jest to jednak lakoniczność — jeżeli można się tak wyrazić — ściśle gramatyczna. Litanię takich lapidarnie notowanych obserwacji można ciągnąć w nieskończoność. Składniowa zwartość zdań poetyckich Marca nie wiąże się w praktyce z organizowaniem samej wizji (jak to ma miejsce np. u Przybosia), ale jest wyłącznie sprawą metody zapisywania wrażeń i emocji, które bardzo często (por. cytowaną powyżej strofę lub *Taniec* czy *Ziemia na niebie*) układają się w kalejdoskopowo zmienne impresjonistyczne filmy obrazkowe, przypominające żywo lirykę starego, poczciwego Arno Holza. Nazwisko to wypłynęło bynajmniej nie przypadkowo: Marzec jest bowiem zakapturzonym impresjonistą, usiłującym przy pomocy z lekka zawangardyzowanej techniki poetyckiej i lakoniczności wypowiedzi zapewnić swojej poezji surowość, lapidarność i rudymentarną „zgrzebność" formy, jednym słowem — taką niewątpliwą, rzetelną chłopskość.

Okazuje się jednak w praktyce, że kiedy poeta chce od notowania wrażeń i nastrojów przejść do formułowania refleksji, co pociąga za sobą potrzebę wypowiadania się w sposób bardziej skomplikowany, nie może sobie poradzić ani z konstrukcją zdania, ani z mającym je wypełnić materiałem myślowym. Przykładem może tu być utwór *Pod uśmiechniętym niebem,* którego pierwsza strofa brzmi następująco:

*Ponad drogą o podartych płotach skaleczałe*
*kończyny pęcznieją od nowa.*
*Zda się, bujnym liści nawałem,*
*podwójnie, potrójnej mocy dąb doznał.*

Marzec jest najzupełniej niezdolny do skonstruowania większej całości poetyckiej. Jego poemat *Rozmowa z matką* jest po prostu liryczną kroniką wspomnień, rozpadającą się na szereg luźnych zupełnie wierszy, co nie zmienia zresztą faktu, że utwór ten, posiadający sporo pięknych fragmentów, sugestywny jako wyraz synowskiego hołdu dla matki, należy do najsilniejszych pozycji zbiorku.

Dopiero kiedy autor rezygnuje ze swojej *à priori* przyjętej koncepcji pisarstwa „prawdziwie" chłopskiego i pozwala płynąć swobodnie potokowi lirycznego wzruszenia, poezja jego nabiera uroku niesfałszowanej prostoty:

*Nogi moje same idą,*
*ręce pługiem chwieją same,*
*ze śniadaniem dziecko przybądź,*
*płyńcie myśli zadumane.*

I tu też przemawia naturalna pozaprogramowa chłopskość Marca: te szeregi zdań współrzędnych, płynące w takt łatwo uchwytnej melodii, brak bardziej kunsztownych środków stylistycznych, bezpośredniość w notowaniu obserwacji — wszystko to wywodzi się w prostej linii z autentycznej poezji ludowej. I jeszcze jedno: kiedy Marzec porzuca rytmikę najprostszą, najbardziej zbliżoną do rytmu łatwej, piosenko-

ej melodii, wiersz jego staje się chropawy, ężki, wyraźnie arytmiczny. Ten brak niejętności w posługiwaniu się bardziej komplikowanymi typami rytmiki jest zupełnie zrozumiały u poety, który pragnie dciąć się od melodyjności programowo, ale e posiada dostatecznej kultury literackiej, y umieć zdawkową melodyjność zastąpić ardziej precyzyjną konstrukcją rytmiczną. Trudno Marca umieszczać w sąsiedztwie oetów chłopskich ze schyłku XIX i początków XX wieku, ale trudno nie dorzec bardziej istotnych związków jego liryki z bezimienną twórczością ludową awniejszych czasów. Rzeczywistość nie ształtuje się u niego w układ wielopłaszczyznowy. Byle drobiazg, który znalazł ę w polu widzenia poety, staje się tym mym równie ważny jak przedmiot dla asadniczej wizji poetyckiej najbardziej ierwszorzędny. Trudno nie wysunąć przyuszczenia, że ta poetycka bezbronność obec rzeczywistości jest w gruncie rzeczy ezbronnością intelektualną i że jest ona rtystycznym wyrazem myślenia bardzo okrewnego myśleniu prelogicznemu, dla tórego świat był w zasadzie nierozwiązalną dla rozumu zagadką.

Zastanówmy się nad uszeregowaniem brazów w wierszu *Dzień rozmaity*, nad wą poetycką biernością, zupełnie bezwolnie otującą napływające z zewnątrz, „ze świaa" fragmenty krajobrazu, przypadkowe nie dające się w żaden sposób uszeregoać w jakiś układ hierarchicznie i znaczeiowo usystematyzowany:

*wiatło pór roku dziewczęta noszą na chustkach*
*doją krowy. Mleko się pieni w konewce.*
*wiergot ptasi, jak uśmiech wybiega na usta.*
*iemia pachnie — a struga korzeń łechce,*

az nad jego zakończeniem, które brzmi:

*rządzi nami wszechmoc nie naszych rąk.*
*zień. Pomrok. Noc, drzewina szumnie gwarzy.*
*strzymy kosy, a nikt nie sadził łąk.*
*wiatło pór roku dziewczęta noszą na twarzy.*

Irracjonalny związek wszystkiego ze szystkim w świecie najzupełniej irracjonalnym: oto ostateczna koncepcja myślowa, jaką wykryć możemy w założeniach tego rodzaju poezji. Na szczęście całej twórczości Marca nie moglibyśmy określić tą formułą, aczkolwiek ten typ światopoglądu e jest poecie zupełnie obcy, czego dowodzą takie wiersze jak np. *Dzień rozmaity* y *Przed snem*, należące do najlepszych w zbiorku. Ale to po prostu „dawność woła": niezracjonalizowane poczucie przynależności środowiskowej przypomina o sobie, wzywa w swój krąg, ukształtowany wiekowym bytowaniem w granicach obejścia, wsi, gminy, parafii.

Marzec potrafi przezwyciężyć te pokusy, potrafi ten sposób odczuwania świata przenieść w formę, w zasadę warsztatową swej sztuki. I jeżeli jest nienajlepszym epikiem w pomyślanej jako poemat *Rozmowie z matką*, to bywa dobrym w innych, mniejszych utworach, gdzie jego poezja nabiera cech bezosobowości, staje się niemal reportażowa (*Jesień, Dzień upalny, Taniec, Ziemia na niebie* czy śliczny obrazek *Dziecko i wróble*, a wreszcie poszczególne fragmenty poematu *Rozmowa z matką*).

Tu nabożny stosunek do rzeczywistości staje się punktem wyjściowym dla poetyckiego realizmu, który usuwa w cień podmiot liryczny, a na plan pierwszy wysuwa świat rzeczy. Nie w rymowanej publicystyce, nie w programowej rudymentarności wyrazu i refleksji, nie w pogańskiej mistyce natury i życia, ale dopiero w bezpretensjonalnej epickości lirycznego reportażu ujawnia Marzec całą siłę swego talentu.

Poezja ta nie ma nic innego na celu jak tylko wzmóc wyrazistość piękna promieniującego z otaczającej nas rzeczywistości. Niczego nie naucza, niczego nie sugeruje, ujawnia nam tylko odczutą nagle w sposób bezpośredni i świeży urodę świata; nie daje nic więcej poza czystą radością patrzenia na krajobraz odmłodzony w niekonwencjonalnej, o naiwność niemal zatrącającej prostocie słów. I ta właśnie reportażowa liryka Marca, która ma tylko wzmocnić widzialność świata, oddać sprawiedliwość konkretowi, wystawia najlepsze świadectwo możliwościom autora.

Jaki jest jednak obiektywny walor tej poezji? Trudno, rzecz jasna, uznać ją za osiągnięcie określające punkt dojścia poety, dające dowód pełnej dojrzałości artystycznej i myślowej. Brak dotychczas liryce Marca jasno zarysowanej koncepcji poetyckiego wyrazu, a zasób treści we właściwym tego słowa znaczeniu humanistycznych nie przedstawia się u niego również zbyt imponująco: krajobraz zanadto góruje nad człowiekiem, doraźne wrażenie i doraźna refleksja nad konsekwentnie rozwijaną i realizowaną poprzez świadome i celowe kształtowanie materiału artystycznego myślą.

Ważne jest jednak i cenne w tej poezji, że obce jej są nastroje lęku, niepewności i złowrogich przeczuć. Przesycona jest zaufaniem do świata i życia; silnie mani-

festuje się w niej radość płynąca z samego faktu obcowania z konkretem rzeczy i zdarzeń. Sympatia dla wszystkiego, co widzialne i dotykalne, dla masywności i kolorowości rzeczy ziemskich stanowi pozytywny element lirycznej twórczości Marca, torując drogę przyszłej, mocniej i głębiej rozbudowanej koncepcji poetyckiego realizmu.

Od modernizmu po dziś dzień utrwalane w naszej literaturze sugestie, że wszechświat jest zasadniczo bezsensownym koszmarem, że niczego na pewno nie wiemy, że losem człowieka jest brnąć od jednego do drugiego złudzenia — wymagają energicznego przeciwdziałania. Nie ulega wątpliwości, że Marzec w miarę sił przyczynia się swoją twórczością do wypędzania tych upiorów wylęgłych z mieszczańskich zwątpień i pesymizmów. Jeżeli za Mesjasza nowej poezji nikt go nie będzie uważał, to w każdym bądź razie jest on jednym z tych, którzy „prostują ścieżki Pańskie". Wystarcza to, by zwrócić uwagę na debiut młodego autora.

Niewątpliwie *Wnuczek orze* jest książką surową i obfitującą w błędy, ale źródło inspiracji poetyckiej bije w niej mocno. Można więc zaryzykować powiedzenie, że Marzec jest dotychczas stanowczo lepszym poetą niż literatem. W chwili obecnej, wobec pierwszej książki autora, brzmi takie określenie jak zarzut, gdyż wysuwa na czoło kwestię mankamentów w zakresie kultury wyrazu poetyckiego, ale jako opinia o szansach rozwojowych pisarza jest chyba czymś bardziej pozytywnym niż zdawkowa pochwała.

*Stefan Lichański*

# UROCZA KSIĄŻKA

WOJCIECH ŻUKROWSKI: *Porwanie w Tiutiurlistanie.* Ilustracje Adama Marczyńskiego. Wyd. Stefan Kamiński, Kraków, 1946; str. 260.

Nie wiem, ale przypuszczam, że pisanie tej w jakimś *pays de Cocagne* dziejącej się historii było dla Żukrowskiego tzw. ucieczką od rzeczywistości. Gdy człowiek odwraca ostatnią stronę i widzi datę: Kraków, 1942 — myśli sobie to mimo woli, żeby jakoś usprawiedliwić tę książkę. Na próżno byśmy w niej penetrowali szukając aluzyj wiążących ją z ówczesną rzeczywistością — nic poza niewinnie jednoznaczną i pogodną fantazją. Krytyk może w niej nadto upatrywać — przyznajmy, że nieco za późno — dowód pewnych skłonności pisarza do irrealistycznych form wypowiedzi.

Zatem bajka. Jedna z tych wszakże, które każdy przeczyta z dużą przyjemnością: urocza. Błahy z natury temat urozmaicił młody prozaik całym szeregiem literackich efektów, nie nowych zresztą w tym gatunku. Przede wszystkim nieodzowną, ale roztropnie przeprowadzoną prozopopeją. Bohaterów opowiadania: koguta, kota i lisicę obdarza autor możliwie wieloma cechami ludzkimi i zaciera świadomie granicę funkcyj człowieka i zwierzęcia, która bywa zwykle w podobnych utworach zachowana mimo pewnej antropomorfizacji. W tym nierozerwalnie splecionym zwierzęco-ludzkim świecie fantazji zwierzętom pozostawia Żukrowski jedynie ich postać zewnętrzną; w zakresie reagowania są one z ludźmi — towarzyszami swych perypetii — równouprawnione. W płynącej stąd dowolności, w bezładnym na pozór przemieszaniu cech kryje się niewątpliwie jeden z uroków książki, jedna z przyczyn jej komizmu.

W autonomicznym świecie zwierząt pojętych jako ludzie łatwo zapominamy o przyjętej konwencji i traktujemy utwór jak akcję ludzkich charakterów, przez co — przy dłuższej zwłaszcza lekturze — sztuczność pomieszania cech przestaje bawić (*Chantecler* Rostanda). Żukrowski zapobiegł takiemu przyzwyczajeniu czytelnika wprowadzając obok zwierząt — ludzi. Przeciwstawienie to pozwala nie szukać w opowiadaniu „głębszego" sensu, którego tam nie ma, a odświeża konwencję i działa humorystycznie samo przez się. Ludzkie cechy u zwierząt są podkreślone w toku opowiadania nie bez wyraźnej metody: zawsze jako nowe elementy kompozycji lub treści. Cel antropomorfizacji bywa rozmaity, u Żukrowskiego jest nim komizm czy szczególnie pojęta „rozrywkowość" — i zostaje też dzięki owej metodzie w pełni osiągnięty.

Dowolność tematycznych założeń wykorzystuje Żukrowski posługując się przesadą. Dla przykładu wymienię owe krwiożercze pchły z cyrku Merdano błyskające białymi kłami, tę scenę, jak dzieci ze Skąpic zrywały, niby wiśnie, nuty z granego przez koguta marsza, czy wreszcie los kurczęcia zamkniętego w odrutowanym jajku. Taka

przesada bawi przez swoją celność i apeluje bezpośrednio do wyobraźni, stwarza złudne poczucie możliwości, a zarazem, jak każda przesada, kłóci się ze zdrowym rozsądkiem. Sztuka polegała tu na utrzymaniu napięcia między podaną do wierzenia „prawdą" artystyczną a jej oczywistym nonsensem. Gdyby autor pozwolił czytelnikowi przyjąć swoje fantazje bez zastrzeżeń lub, przeciwnie, podał je w formie za mało sugestywnej, owo napięcie uległoby rozładowaniu i przesada stałaby się fikcją albo poważną albo „naciąganą". Żukrowskiemu udało się tego uniknąć. Plastyczny sposób jego widzenia w połączeniu z bujną, lecz zdyscyplinowaną wyobraźnią i dobrą techniką pisarską decyduje o pozytywnej funkcji tych poszerzonych obrazów w całości opowiadania.

Na szczególną uwagę zasługuje wprowadzony przez autora komizm czysto werbalny. Najczęściej wynika on również z antropomorfizacji. Mamy więc zwroty w rodzaju „a jeżeli kogut w tym (porwaniu królewny) skrzydło maczał...", obelgę rzuconą temuż kogutowi: „ach, kurza twoja twarz!!!", czy wreszcie jego bolesne wyznanie: „to było jajko na mego synka". Podobną rolę gra w utworze większość mówiących nazw „topograficznych" i nazwisk bohaterów. Np. rzeka Koszmarka, ogniomistrz Pukło itp.

Warto wreszcie podkreślić humor sytuacyjny — zawsze w dobrym gatunku — i komizm charakterów. Sceny takie, jak spisek na hrabiego Mayoneza, uknuty przez podstępnego kozła, czy zachowanie lisicy Chytraski, która ze strachu dosłownie wyskoczyła ze skóry (mamy tu nadto przesadę) — mogą szczerze ubawić. A czy postać guwernantki nie przypomina często właśnie lisicy, czy kogut nie ma dla nas cech żołnierskich, czy nie śmieszy nas kot pokutujący za swą słabość do myszy — osądźcie sami. Już to w ogóle Żukrowski świetnie rysuje sylwetki swoich postaci, z których każda reprezentuje odrębny typ psychiczny czy fizyczny, zwykle trafnie zaobserwowany i podany w formie wyrazistej karykatury.

Żukrowski nie unika morału, ale odrzuca, rzecz jasna, natrętne moralizowanie. Wartość dobroci serca — morał prawie naiwny i bezpretensjonalny — jest tu raczej pretekstem do rozwinięcia barwnej fabuły (a nie na odwrót) i sprawia zarazem, że humor opowiadania nabiera owej „łezki", znanej dobrze z utworów Makuszyńskiego.

Wszystko, co powiedziano wyżej, zobowiązywało autora do utrzymania pogodnego charakteru także tych opisów, w których trwale działające elementy komizmu nie mogły dojść do głosu ze względu na tok akcji. Irrealizm fabuły i fantastyka scenerii pozwoliły Żukrowskiemu wywiązać się gładko z tego zadania i uratować efekt całości. Nie ma w *Porwaniu* częstych a niesmacznych motywów bajkowych mordu i okrucieństwa „na zimno": sceny torturowania Mysibrata i śmierci koguta spełniają funkcję kompozycyjną, zawierają zabawne momenty i znajdują pogodne rozwiązanie. Opis śmierci Cygana pozbawiony jest zupełnie realizmu, a nadto zgodny jest z intencją moralną opowiadania.

Zresztą w dziejach wojny między Blablacją a Tiutiurlistanem i w szeregu pomniejszych fragmentów akcji z lubością i znawstwem opisywane apetyczne potrawy zajmują na więcej miejsca. Bardzo charakterystyczna dla tego ujęcia przedmiotu jest scena napadu na blablackiego wartownika, któremu z przebitego brzucha, tj. z ukrytego pod kaftanem bukłaku, sączy się zamiast krwi czerwone wino. Żukrowski z wdziękiem balansuje wciąż na owej wąskiej kładce łączącej sugestywną plastykę szczegółów z niefrasobliwą fikcją całości. Kogut, kapral Pypeć, opowiadając o głodzie, który dokuczał jemu i jego towarzyszom oblegającym Blabonę, dodaje np. „Któregoś dnia mało mnie przez pomyłkę nie wpakowano do garnka".

Rzemiosło literackie Żukrowskiego jest istotnie bez zarzutu. Język utworu prosty, trochę chropawy w doborze wyrazów, ale świetny, narracja płynna. (Drobne usterki w składni należy chyba złożyć na karb nienajlepszej korekty). Autor wystrzega się uświęconych konwencją ułatwień stylistycznych, co z uwagi na charakter utworu szczególnie jest godne uznania. Natomiast wiersze wplecione tu i ówdzie w tekst prozaiczny nie mają zbyt daleko idących aspiracyj. Jak się zdaje, nie mogło być inaczej.

Wątek zasadniczy opowiadania (nazwany w tytule) mniej budzi podziwu niż jego rozprowadzenie. Raczej banalny, nie zatraca się wprawdzie w całej masie pomysłowych epizodów, jakimi został obudowany, ale nie zaciekawia też czytelnika najbardziej. Bo właściwym tematem utworu są losy trojga zwierzęcych bohaterów. Tu dopiero rozwija Żukrowski rzeczywiście niepospolitą inwencję. Różnorodne obrazy z przeszłości owej trójki przyjaciół, z dziejów dawnej wojny w relacji koguta, wreszcie opisy wielu perypetii bohaterów i scen, które oglądali — wszystko to, umiejętnie powiązane techniką powieściową, składa się na obfitą a zwartą fabułę.

Mimo obfitości nagromadzonych w jed-

nym utworze motywów fantastycznych książka nie nuży. Przyczyna tego tkwi z jednej strony niewątpliwie we wspomnianych już wizualnych walorach opisu, z drugiej zaś strony — właśnie w przemyślanej kompozycji. Żukrowski musiał tu zadbać o urozmaicenie, skoro zdecydował się nadać baśce rozmiary powieści. Mamy więc sporo postaci — głównych, drugoplanowych i epizodycznych, wyraziście naszkicowane tło, opisy przyrody, regresje chronologiczne w opowiadaniach, konflikt tytułowy wytrzymany do końca i dodatkowe powikłania rozwiązywane w toku akcji, epilog. Każdy z tych członów kompozycyjnych pojawia się w sposób naturalny, niektóre są zapowiedziane dla podtrzymania ciekawości czytelnika. Całość stanowi zatem udane dzieło dojrzałego talentu.

Zdobiące książkę rysunki Adama Marczyńskiego są — jeśli mi ocenić wolno — wręcz świetne. Szczególnie ujmuje w nich lekkość i rzetelny artyzm uproszczeń. Szkoda jedynie, że co cieńsze kreski rwą się i zamazują w kiepskiej reprodukcji.

Czy z tym wszystkim *Porwanie w Tiutiurlistanie* jest książką dla dzieci? Raczej tak. Wiemy wprawdzie, jak trudno jest udostępnić dziecku całą wartość artystyczną dobrego utworu, choćby specjalnie mu poświęconego, ale dorównany odbiór estetyczny młodocianego czytelnika nie może być w takim wypadku uważany za kryterium. Autor pisząc musiałby operować wyłącznie najprostszymi środkami, a jest mało prawdopodobne, by zniósł on takie ograniczenie bez szkody dla swego dzieła. Toteż o ile tylko utwór nie kłóci się z elementarnymi wymogami dydaktyki i psychologii wieku dziecięcego — trudno jest nie przyznać, że spełnia on wystarczająco swoje zadanie, mimo że wszystkie jego uroki ocenić może dopiero człowiek dorosły. Jest bowiem dla dziecka, niezależnie od swych zalet natury rozrywkowej, doskonałą szkołą smaku artystycznego. Za taką szkołę wolno nam uznać książkę Żukrowskiego. Nie jest na to za trudna.

*Stanisław Juliusz Kołodziejczyk*

# OPOWIADANIA PRZEWROTNE ŻUKROWSKIEGO

WOJCIECH ŻUKROWSKI: *Piórkiem Flaminga czyli opowiadania przewrotne.* Wydawnictwo Awir, Katowice 1948. (Ilustracje Antoniego Uniechowskiego). Str. 205 i 3 nl.

I

Nie trudno przewidzieć, za co Żukrowski jako autor opowiadań spisanych tak dziwnym przyrządem jak piórko flaminga, będzie przede wszystkim chwalony (lub ganiony). Za gatunek tych opowieści — opowiadania przewrotne. Już Stanisław Dzikowski zgorszył się w *Gazecie Ludowej* i nazwał Żukrowskiego nadrealistą. Tymczasem ten nadrealizm jest całkiem stary! Gatunek swobodnego marginesu wobec formy opowiadania posiada swoją dawną genealogię, pojawia się w różnych okresach literackich i dopiero przypominając nazwiska i tytuły ujrzymy przodków tej marginesowej formy, a zarazem będziemy mogli spróbować odpowiedzieć, na czym polega przewrotność Żukrowskiego.

Genealogia tego gatunku jest romantyczna, dokładniej określając — ograniczona do romantyki niemieckiej. Twórcy fantastyki romantycznej, Jean Paul (1763—1825), a przede wszystkim E. T. A. Hoffmann (1776—1822), wypowiadali się przede wszystkim w opowiadaniu zniekształcającym prawdopodobieństwo w imię posłuchu dla fantastyki, w opowiadaniu równie pełnym niezwyczajnych przygód, jak się je pisuje we Wrocławiu roku pańskiego 1947. Jak wiadomo, Hoffmann jako urzędnik, a później wolno praktykujący kapelmistrz spędził kilka lat w Warszawie, kiedy po pierwszym rozbiorze, a przed powstaniem Księstwa Warszawskiego wchodziła ona w skład tzw. Prus Południowych, i w naszym kraju czuł się całkiem dobrze. Przed wojną jego postać i te lata przypomniał W. Bunikiewicz w nieświetnej zresztą powieści historycznej „Czarny karnawał". Pewne ślady pozostawił również Hoffmann w fantastyce psychologicznej naszego późnego romantyzmu, tej szczególnie, jaką reprezentuje Ludwik Sztyrmer (jego postać w *Kartkach z dziennika lektury* przypomniał niedawno w *Odrodzeniu* Jerzy Andrzejewski). Ale to było sto lat temu. Od tej pory bodaj że dopiero *Piórkiem flaminga* zostały zakreślone obszary leżące bardzo blisko tej odmiany przewrotności, którą wyraża Hoffmann.

Jaka to odmiana, niech odpowie któryś z charakterystycznych jego tekstów. Początek „Nocy Sylwestrowej" brzmi: „Miałem

śmierć, lodowatą śmierć w sercu, a nawet od samego wnętrza, od serca kłuło mię, niby ostrymi soplami po żarem nabiegłych nerwach. Pognałem dziko, bez płaszcza i kapelusza, w ciemną, burzliwą noc. Chorągiewki na wieżach skrzypiały, zda się, słychać było, jak czas obraca swe wiekuiste, straszliwe tryby i jak stary rok stoczy się niebawem głucho, niby olbrzymi ciężar w mroczną otchłań".

Jak widzimy, jest to przewrotność bardzo uczulonej wyobraźni. Bo wrażliwość na świat zewnętrzny i jego bardzo realne widzenie wyróżniają Hoffmanna na tle innych fantastów romantycznych. Przemawia u niego nie tyle komentarz ironiczny lub fantastyczny, ile dobrze dostrzeżone zdarzenia, wprawiane w ruch, który pisarz opisuje i przedstawia tak dokładnie, jakby miały służyć prawdopodobieństwu.

Przypomnijmy dalszych protoplastów gatunku: amerykański pisarz Edgar Allan Poe (1809—1849), francuski — August Villiers de l'Isle-Adam (1840—1889), którzy w drugą połowę XIX w. przedłużają tradycje tej fantastyki. Dlatego w drugą połowę, ponieważ Europa znajomość Poego zawdzięcza przede wszystkim słynnym przekładom jego opowiadań, dokonanym przez Baudelaire'a około 1860 roku. Przedłużają w charakterystycznej funkcji. Dla takich jak oni pisarzy, szczególnie dla Villiers de l'Isle-Adama, nie jest to już igraszka fantastyczna, ale próba ironicznego protestu przeciwko całemu stuleciu i jego realistycznym i naukowym tendencjom. Większość opowiadań tego pisarza kończy się morałami niemniej dokładnymi, co w nowelach Norwida. Poe, stając się ojcem nowoczesnej powieści kryminalnej, pisze *Opowieści nadzwyczajne*, Villiers de l'Isle-Adam, nikomu wyraźnie nie patronując — *Opowieści okrutne*. Nawet gatunkiem użytych przymiotników jakże blisko jesteśmy — o p o w i a d a ń p r z e w r o t n y c h.

Otwórzmy któryś z licznych utworów Villiers de l'Isle-Adama. Niech nim będzie *Bohaterstwo doktora Hallidonhila*. Tym bohaterskim lekarzem jest sławny internista, do którego w procesji innych pacjentów zgłasza się beznadziejnie chory (gruźlica rozpadowa) pacjent-arcymilioner. Wypadek nie nadający się do ratunku pozwala chwytać się środków radykalnych. Lekarz londyński ordynuje natychmiastowy wyjazd na Riwierę, sześć miesięcy kuracji rzeżuchowej, „dzień i noc, bez chleba, bez wina, bez owoców, bez mięsa... Ten rzekomy środek leczniczy, którym mi suszą głowę, wydaje mi się więcej niż niedorzecznym, proponuję go też beznadziejnie chorym, lecz nie wierzę w niego ani przez sekundę".

Po pół roku do poczekalni dr Hallidonhila wdziera się jakiś olbrzym. To ów uleczony bogacz. Z wdzięczności proponuje miliony. A doktór? Podstępnie strzela mu w skroń. Dlaczego? „Uznałem za stosowne poświęcić tego człowieka, ponieważ jego natychmiastowa autopsja może mi odsłonić tajemnicę zbawienną dla zwyrodniałego drzewa dróg oddechowych rodzaju ludzkiego: dlatego nie zawahałem się, przyznaję, poświęcić w tym wypadku mego sumienia — memu obowiązkowi". Mało tego. Autor sam od siebie dodaje jeszcze: „w y ł ą c z n a m i ł o ś ć p r z y s z ł e j l u d z k o ś c i, b e z n a j m n i e j s z e g o w z g l ę d u n a i n d y w i d u u m w s p ó ł c z e s n e, j e s t w n a s z y c h c z a s a c h j e d y n y m m o t y w e m, k t ó r y m u s i u n i e w i n n i ć, m i m o w s z y s t k o, w i e l k o d u s z n y c h f a n a t y k ó w W i e d z y". Druk rozstrzelony również pochodzi od autora.

Przewrotność wyobraźni — niewątpliwie. Ale przede wszystkim przewrotność intelektu, przewrotność komentarza myślowego. Wypadek z nieprawdopodobnego zdarzenia, wypadek tak nadzwyczajny, że nawet Poe mało zna podobnych w swoich pomysłach kryminalistycznych, okazuje się mniej niż więcej tylko wystąpieniem kazuodziei przeciwko całemu stuleciu i przeciwko wartości nauki.

II

Opowiadania Żukrowskiego posiadają zatem swoich znakomitych przodków literackich, a odmiany przewrotności pojawiające się u tych poprzedników po to się wyliczyło, ażeby zapytać, po której stronie mieści się przewrotność Żukrowskiego. Ale przedtem jeszcze słowo o polskich próbach podobnej prozy w dwudziestoleciu międzywojennym.

Dwa zbiory wchodzą tutaj w rachubę: *Bezrobotny Lucyfer* (1927) Aleksandra Wata i częściowo *Pada deszcz* (1932) Stefana Flukowskiego. Ze zbioru Wata takie szczególnie opowiadania jak *Czyście nie widzieli ulicy Gołębiej?*, *Prima Aprilis* lub *Hermafrodyta*, gdyby je spisać namiętnym i wizualnym stylem Żukrowskiego, śmiało mogłyby się znaleźć w jego zbiorze. Bo nabrałyby wówczas przewrotności wyobraźni, a tak są jedynie przewrotne intelektualnie. Zwłaszcza mógłby się znaleźć *Prima Aprilis*, historia statecznego bibliotekarza, który jedyny raz w swoim życiu, nocą z 31 marca na 1 kwietnia, naruszył ustalony rozkład zajęć, zawędrował do nocnego teatrzyku, gdzie grano

sztukę o osławionym mordercy kobiet Landru, zmistyfikował widzów, oskarżając samego siebie o te morderstwa, rozpętał, niczym przy zdobywaniu Bastylii w *Monarchistach* Żukrowskiego, manifestacje i orgie całej dzielnicy Paryża, — a wszystko było kawałem primaaprilisowym.

Nie po to wymieniłem nazwiska i utwory, ażeby doznać typowej dla starych filologów radości wpływologicznej. Oto źródła literackie, oto „wpływy", które na Żukrowskiego „oddziałały". Nie wiadomo bowiem, czy czytał on tych autorów, a jeżeli nawet czytał, czy miał ich w pamięci, konstruując swoje opowiadania. Podobieństwo ujęcia wcale jeszcze nie dowodzi, że nowy autor znał dawny utwór. Sprawa jest inna: dlaczego to podobieństwo występuje, na jakim nowym gruncie się pojawia? Jakie są nowe motywy, które sprawiają, że dawna forma doznaje odświeżenia i że narzuca się pisarzowi jako rozwiązanie — bez wpływu, bez analogii — że narzuca się spontanicznie?

Przyjrzyjmy się dokładnie opowiadaniom Żukrowskiego, a przede wszystkim ustalmy, na czym polega ich oryginalna i przesłaniająca podobieństwa literackie przewrotność. Polega na maksymalnym natężeniu tych właściwości obserwatorskich, jakie stwierdzamy w normalnej prozie autora *Z kraju milczenia*. Żukrowski jest pisarzem o niezwykle równo pomiędzy wszystkie zakresy zmysłów rozłożonej wrażliwości. Słyszy, widzi i czuje (nosem) z równą czujnością. Ale te właściwości wyobraźni odbiorczej, kiedy się znajdują pośród narracji o wydarzeniach realnych, służą jej prawdzie i wzmocnieniu; dlatego to tak znakomitym narratorem jest Żukrowski. Opowiada on bowiem zawsze o tym, co widzi i słyszy, opowiadając stale coś dostrzega i czuje, a nie opowiada nigdy o tym, co komentuje i myśli na temat spraw widzianych.

Natomiast te same właściwości, kiedy się znajdą wśród narracji innej, pozbawionej normalnych związków przyczynowych, wydobywają się na plan pierwszy, wysterczają ponad wszystkie pozostałe składniki utworu. Gdybym się miał posłużyć porównaniem, powiem, że w normalnym opowiadaniu Żukrowskiego te ostre zmysłowo notaty rzeczywistości są niczym kostki w pełnej mozaice. Lśnią w otoczeniu sąsiadek. W opowiadaniu przewrotnym są jak kamyki, dokoła których wydłubano otoczenie, a kostki co pozostały świecą wprawdzie z podwójną mocą, lecz czynią to bezładnie.

„Cykada przefrunęła ukosem, trzepocząc szklistymi skrzydłami. Spłoszyła ją jaszczurka, która łaziła po gałązkach róż, aż sypały się płatki. Cykada siadła na gitarze. Powoli wlokąc długie nogi, wlazła do jej wnętrza. Zaczęła ćwierkać, ale puste pudło grzmiało, wszystkie struny straszyły ją echem. Cichła więc, odzywała się zrzadka, ostrożnym cyknięciem.

Brzęk gitary obudził murzyna. Uniósł głowę. Starł sobie z policzka grudki przyschniętej gliny. Długo dłonią przygładzał obrzmiałe wargi. Ślina, która sączyła z nich się we śnie, ciemniała jeszcze na kamieniu". *(Cytryna)*.

Oto typowa kostka mozaiki, jakże niezwykła w ostrym ujrzeniu szczegółu. Szczegółu tak prawdziwego, że aż staje się nieprawdopodobny. Kiedy dwie kobiety spieszą nocą do grobu Łazarza — „od ściany skalnej, nad którą kłębiły się gwiazdy, zbiegło coś nie większe od pięści i na krok przed nimi przystawało nieruchome. Gdy trącały stopą, zamieniało się w kamień".

Przewrotność Żukrowskiego jest więc przewrotnością pamięci i wyobraźni zmysłowej. Sięgając do najdalszych protoplastów gatunku po analogię, znajduje się po stronie Hoffmanna. Ta przewrotność pamięci i wyobraźni uwierzytelnia najbardziej niezwykłe pomysły Żukrowskiego, i w tym sensie słusznie o nich pisze na obwolucie książki Tadeusz Mikulski: „nową swoją rzeczywistość Żukrowski obmyśla w ten sposób, że wszystko jest w niej prawdziwe, chociaż nie realistyczne". Tak jest z podawanym przez niezwykłą pamięć materiałem wyobrażeniowym, ale jak z jego konstrukcją?

Z siedmiu opowiadań omawianego tomu nie wszystkie są w równej mierze przewrotne. Zacznijmy od tych, które najmniej zawierają tego pierwiastka. *Kożuch*, chociaż nosi podtytuł „opowiadanie szydercze", jest normalnym opowiadaniem o tragicznej pomyłce: chłopiec przez pomyłkę wzięty za bandytę i zastrzelony. Chłopak miał swoje grzechy, szedł właśnie z pieniędzmi ukradzionymi z kasy tartaku, gdzie pracował, ale daleko było jego defraudacji do winy zasługującej aż na taką karę. Jest jakieś szyderstwo przypadku i losu w tym opowiadaniu, ale nie ma szyderstwa w jego ujęciu przez pisarza, w motywach psychologicznych, czy samym sposobie relacji.

Nieco wyższy stopień przewrotności posiadają dwa początkowe opowiadania tomu — *Ucieczka* oraz *Litość*, a pośród nich dużo silniejszą porcję dokuczliwej groteski zawiera *Litość*. *Ucieczka* to historia samobójstwa mera Paroi, który nagle przejrzał całą swoją samotność w rodzinie i mieście, który jedynej osobie — młodej dziewczy-

ie, dla której wynalazł pracę — wyrządził tym mimo woli największą krzywdę wyrządza ją nawet swoją śmiercią, chociaż sądził, że przynajmniej wszystkie swoje oszczędności pozostawi jej w spadku. *Lichość* znów to historia dziewczyny, którą dziwaczejącego i rozkładającego się społecznie domu wyrywa dopiero narrator. Poszukując pokoju do wynajęcia, znalazł żonę. Obydwa te opowiadania rozgrywają się w prowincjonalnych miastach francuskich. ch środowisko lokalne oraz akcję przypominamy po to, ażeby wskazać, że tak *Lichość* jak *Ucieczka* stanowią warianty jednego i tego samego motywu. Ten dziwny marines leży u boku tekstu literackiego, jego genealogię nietrudno odczytać. Jest im jakże rozrodzona we Francji literatura cieczki od mieszczaństwa. Żukrowski porywa wprawdzie swój margines niezwykłą wynalazczością szczegółów, niemniej, ak często w piśmiennictwie fantastycznym, undament jest czysto literacki czy artystowski. Kto zna opowieści Hoffmanna, temu przypominam *Kawalera Glucka* lub *Zbójców*, a kto zna twórczość Juliusza Lorgue (1860—1887), przynależną do omawianego gatunku w jego odmianie najbardziej literackiej i erudycyjnej, temu przywodę ku pamięci jego *Moralitety legendowe*.

W pełną aurę przewrotności, tak intelektu, jak wyobraźni, wkraczamy dopiero w *Monarchistach*, *Świętej cytrynie* i *Żonie*. Międzysłowie literatury normalnej daje się utaj odczytać również. *Monarchiści* to groteskowa wariacja na temat sarmackich reacyj z Francji libertyńskiej XVIII wieku, le zarazem wariacja na temat częstego w dwudziestoleciu międzywojennym demakatorskiego spojrzenia na historię. *Święta cytryna* wątpię czyby powstała bez *Lochów Watykanu* Gide'a. Granice, Śmierć i Potęgi, w tak groteskowy sposób mitologizowane w *Żonie*, to znowuż pierwsze składniki wiatopoglądu moralnego Conrada, składnii z niemniejszą co u niego uroczystością odawane w tym utworze jako istotny konentarz wydarzeń. Bo w tym jednym wyadku fantastyczne odnośniki, jakimi tekst iteratury normalnej opatruje Żukrowski, raktują ów tekst na serio. To jedyne opoiadanie, chociaż Potęgi obawiają się w sposób śmieszny, zmusza do walki z nimi, zwycięstwo, jako najwyższą pochwałę kopiety, ujmuje poważnie. Dlatego, mimo wszystko, jest to opowiadanie conradowkie.

Dopiero znalazłszy się w pełnej aurze możemy się zorientować w proporcji, jaka zachodzi u Żukrowskiego pomiędzy swobodą wyobraźni a jej celem intelektualnym. Prawdy intelektualne wyrażane przez niego są żenująco proste wobec nakładu groteskowych i przewrotnych środków. Tak zdumiewająco proste, że np. kończąc *Monarchistów* czy *Świętą cytrynę* czytelnik pyta speszony: czy potrzebny był aż taki labirynt dla obejścia wokół jednego drzewka?

Bo o cóż chodzi na przykład w *Monarchistach*? Tułów Ludwika XVI po jego ścięciu zasiada pośród sprzysiężonych, którym nie udało się ocalić mu życia, a ci i tak traktują tułów jako osobę żywą. Przywoływani do rzeczywistości nie dają się ocucić. Czyli innymi słowy: kto chce wierzyć w absurdalne wmówienie, ten wierzyć będzie zawsze. O cóż chodzi w *Świętej cytrynie*? Papież, w czasie upału niesiony w procesji, przywłaszczył sobie niechcąco cytrynę; właściciele rozbitego straganu wynagrodził swój postępek, pozwalając założoną za jego pieniądze winiarnię nazwać papieską, wreszcie usiłował zmazać grzech i nie znalazł spowiednika, który by uwierzył w jego skrupuły. Czyli innymi słowy: papież też bywa człowiekiem i potępiać go za to nie należy, ani krytykować. Ironiczna dedykacja *Świętej cytryny* publicyście, który nieraz to czynił, wskazuje wyraźnie, że w intencji Żukrowskiego również i w innych, mniej fantastycznych okolicznościach, krytykować nie należy.

Proporcja zatem pomiędzy nakładem środków a wynikiem myślowym wątpię, czy warta jest świeczki w tych reprezentatywnych opowiadaniach. Zanim jednak ten wynik osiągnie, Żukrowski prowadzi czytelnika po świecie pełnym zmysłowej baśni, po świecie co chwila rozświetlanym fajerwerkami wspaniałego dowcipu, nieoczekiwanych sytuacyj i pomysłów. Ktoś inny rozprowadziłby w całe nowele niespodzianki wydarzeń, od których aż się roi w tych najbardziej przewrotnych utworach. Żukrowskiemu wystarczy, że jest niebywale rozrzutny, że urzeka i olśniewa. Historia Ludwika XVI, namiętnego ślusarza, który dostrzegłszy w swojej celi zepsuty zamek ani pomyśli, że chodzi o ułatwienie mu ucieczki, lecz spiesznie naprawia mechanizm pilnikiem od paznokci, oto przykład historyjki, która sama starczyłaby za temat odrębnej opowieści.

Tak więc przewrotności pamięci i wyobraźni ani w części nie dorównuje u Żukrowskiego przewrotność intelektu. Zasadniczy zrąb stanowiska ideologicznego Żukrowskiego wobec świata, tak widoczny *W kraju milczenia*, w jego nowej książce

nie ulega zmianie. Przewrotność myślowa tych opowiadań mieści się zatem widocznie w ramach nieprzewrotnych i już od dawna przez pisarza przyswojonych. Dlatego *Piórkiem flaminga* to książka, która nadal każe odczekiwać, albowiem żadnym nowym elementem myślowym nie wskazuje, którędy pójdzie dalszy rozwój pisarstwa Żukrowskiego.

III

Jedna tylko właściwość talentu Żukrowskiego obnaża się w tych opowiadaniach w sposób tak niepokojący, że jest obowiązkiem krytyka szczerze o niej napisać. I wnioski zasadnicze, co dopiero podane, zaopatrzyć w załącznik dotyczący tej tylko sprawy. W normalnej prozie Żukrowskiego występują dosyć liczne, że tak powiem, zacieki sarmackie. Skłonność do kontuszowego gestu psychologicznego, do czysto biologicznej pewności siebie, nieraz do dosyć niewybrednego dowcipu sytuacyjnego, kiedy się mieszczą wśród żołnierskich czy partyzanckich przygód nie rażą, chociaż trącą tradycyjną myszką.

Inaczej kiedy te same zacieki wystąpią na ujęciu fantastycznym. Fantastyka to cienki gatunek i łatwo w niej przesadzić. Żukrowski zbyt często najlepiej rozpoczęte sytuacje i pomysły psuje gestem nierozważnym, którego pochodzenie prawie zawsze jest sarmackie. Dlatego, ponieważ prawie zawsze polega na braku wyczucia pomiędzy stawianą przez pisarza propozycją fantastyczną a jej oddziaływaniem na czytelnika. Rzecz zdumiewająca, jak bardzo zawodzi Żukrowskiego wczucie się w wynik psychologiczny i estetyczny, a więc też pewna forma wyobraźni, ilekroć pamięć podsunie mu sytuację lub dowcip zaczerpnięte z niezużytych zapasów pana Zagłoby.

Pisząc to, na myśli mam przede wszystkim uniezwyklanie opowieści poprzez pomysły makabryczne. Ten kadłub Ludwika XVI, zasiadający do stołu z szyją od góry zawiązaną serwetką, ten tłuszcz wytopiony że św. Joanny d'Arc, który po posmarowaniu czyni niewidzialnym, ów spiskowiec-monarchista, który usiłował kominem dostać się do uwięzionego króla i zbyt brzuchaty zaczopował się w kominie na zawsze i przemienił się w wędzonkę, ta historia z uciętą głową pana de Lubie padającą królowej do stóp — nie, darujcie, tej niesmacznej makabry jest o dużo za wiele. A są to przykłady tylko z jednej noweli *Monarchiści*.

Ta zapaść subtelnej zresztą wyobraźni Żukrowskiego najbardziej zepsuła najlepsze opowiadanie tomu, za jakie uważam *Wskrzeszenie Łazarza*. Wszystko jest w tym opowiadaniu niezwykłe, w sensie dodatnim, aż po zupełnie niezwykłe, ale w sensie ujemnym, zakończenie. Niezwykły w sensie dodatnim jest sam pomysł — jakim był Łazarz po wskrzeszeniu, jak powrócony życiu człowiek może je przyjmować. Łazarz raczej niechętnie opowiada o tamtym świecie, podobnie jak po naprawdę wielkich wstrząsach milczą wszyscy, którzy ich zaznali, ale ze świata odzyskanego wcale się nie cieszy. Ten Łazarz jest w y k o l e j o n y. Pod tę jedyną opowieść nie daje się podłożyć żadne międzysłowie skojarzeń literackich. Jak ów Łazarz biblijny powróciły do świata normalnego tysiące i nie odnalazły już w nim radości. Powiem najprościej: chociaż napisana językiem skojarzeń czysto metafizycznych, językiem, w którego matowym, ściszonym stopie przedziwnie splata się fantastyczna dokładność szczegółów z ich religijnym sensem, ten biblijny Łazarz mógł być napisany dopiero po okupacji.

Niestety Łazarz Żukrowskiego odnajduje radość życia w sposób, jaki w moim odczuciu chyba najbardziej kompromituje sarmackie naloty wyobraźni Żukrowskiego. Łazarz każdej nocy opuszcza łoże żony, a spać chodzi do swojego dawnego grobowca. Dlaczego? W grobowcu żona przechowuje gąsiory z winem, a kobiety przerażone jego conocnym postępkiem zastają Łazarza o świcie pijanego. Rozumiem dobrze, jaki ma być cel intelektualny takiego rozwiązania: nastał świt po doświadczeniu grobu, grobu całych narodów, i proste radości człowieka są znów ważne. Nie jestem jednak w stanie w łącznym przeżyciu estetycznym, które by skupiało obydwie absolutnie odmienne części opowiadania, tych części połączyć w całość A ponieważ zarówno pomysł, jak jego przeprowadzenie w pierwszej partii uważam za najlepsze w tomie, w ogóle za klejnot fantastyki nie tylko polskiej — zgłaszam pretensję.

Żukrowski lubi zawiesiste powiedzenia. Nieh mi będzie wolno załącznik do recenzji takim zakończyć: Piórkiem flaminga upuścił on sobie tyle wiosennej, gorącej i sarmackiej krwi, że ta operacja nie powinna się więcej powtarzać w jego prozie. Właśnie dla dobra tej prozy nie powinna.

*Kazimierz Wyka.*

# SZKOŁA REALIZMU

KORNEL FILIPOWICZ: *Krajobraz niewzruszony*. Opowiadania. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", (Kraków), 1947; str. 210 i 1 nl.

Książka Kornela Filipowicza pt. *Krajobraz niewzruszony* zadziwia zdecydowaniem postawy myślowej autora i konsekwencją w formalnym jej uzewnętrznieniu — nie tylko dlatego, że jest tak zwanym debiutem. Lata przymusowego milczenia pisarzy podczas okupacji narzuciły nam już kilka zupełnie dojrzałych talentów literackich i zdążyliśmy się przyzwyczaić do takich szczęśliwych niespodzianek. Książka Kornela Filipowicza zdaje się zamykać serię pozornie „nagłych" ob awień się dojrzałych talentów, które od czterdziestego piątego roku zdążyły już utorować sobie drogę do odbiorcy.

*Krajobraz niewzruszony* to zbiór opowiadań z okresu okupacji, opowiadań realistycznych i psychologicznych równocześnie. Charakter ich różny jest od wszystkich publikowanych dotychczas utworów prozaicznych. Polski realizm psychologiczny polegał prawie zawsze na drobiazgowym opisie przeżyć psychicznych bohatera, przy czym opis ten miał ilustrować postawioną przez autora, z góry już daną tezę psychologiczną. *Wielki Tydzień* Jerzego Andrzejewskiego, *Śmierć liberała* Artura Sandauerá, *Ginący Daniel* Adolfa Rudnickiego — to wszystko są wspaniałe i konsekwentne portrety psychologiczne. Ale żeby namalować portret, trzeba mieć modela. Andrzejewski, Sandauer i Rudnicki stworzyli sobie bohaterów *à priori*, których życie wewnętrzne i rozwój poznajemy poprzez ich reakcje na prawne — stworzone przez autorów — zdarzenia.

U Filipowicza sprawa ma się inaczej. Filipowicz obiera jako temat nie człowieka, ale samo zdarzenie. Większość jego opowiadań ma za bohatera grupę osób, grupę zróżnicowaną społecznie i psychologicznie. W *Śniegu, Spotkaniu w Dewonie, Złotym krzyżyku* czy w *Oddanym chlebie* znajdujemy kilka równorzędnie ważnych postaci. Osoba opowiadającego, za którą w większości wypadków należy uważać autora książki, podaje tylko suche relacje zdarzeń i rozmów. Bogate „międzysłowie" zmusza czytelnika do rekonstrukcji właściwej akcji opowiadania, w miarę narastania zdarzeń. Opisywane przez Filipowicza procesy psychologiczne nie mają w sobie ciągłości i jasności, na jaką sobie pozwala rasowy „psychologista". Filipowicz nie operuje bowiem literackimi postaciami, produktami wyobraźni. Proza jego jest „autentyczna". Zdarzenia, które opisuje, były czyimś, nieraz samego autora, realnym przeżyciem. W rekapitulacji tych przeżyć, którą jest opowiadanie, stara się on odkryć psychologię poszczególnych bohaterów. Dąży do tego nie jak wizjoner, nie jak autor, który wie z góry, jaki jest człowiek o którym pisze. Metoda Filipowicza to metoda biologa, naukowca, który poprzez drobiazgową obserwację natury wykrywa jej prawa, choć ich na razie nie formułuje.

Żadnej ze swoich postaci Filipowicz nie ukazuje „bez reszty". Bohaterów poznajemy ułamkowo — bo dla autora ważne jest przede wszystkim samo zdarzenie, reakcja psychologiczna człowieka znajdującego się w pewnych określonych warunkach. O bohaterach wiemy mało. Tylko to, co jest potrzebne, ażeby uplastycznić ich stanowisko, ich postępki. Autor *Krajobrazu niewzruszonego* nie tłumaczy psychologicznie, tylko obserwuje swoich bohaterów i dzieli się z czytelnikiem wynikami swoich badań.

Na tej niesłychanie skromnej, patetycznie bezosobowej choć autentycznej prozie można się uczyć prawdziwego realizmu, który polega na właściwym wyborze opisywanych zdarzeń. Nic tu nie ma zbytecznego — książka Filipowicza imponuje prostotą i jasnością. Niepełny, bo nie „opowiadany" proces psychologiczny ma wielką sugestywność, jest zawsze wiarogodny; jest przerywanym łańcuchem zdarzeń, którego brakujące ogniwa czytelnik sam sobie dopełnia. Nie wiemy na przykład wiele o charakterze księcia Galicyna. Ale wiemy, w jakich okolicznościach zginął poświęcając się za obcego chłopaka; wiemy o jego losach i o nim samym wszystko to, co jest konieczne, aby omawiany postępek był najzupełniej wiarygodny. Tak samo znamy dostatecznie Łobodę i wiemy dostatecznie wiele o Reiserze, ażeby zamykające nowelę *Złoty krzyżyk* morderstwo miało swoje psychologiczne uzasadnienie.

Wszystkie sprawy opisywane przez Filipowicza wynikają z zetknięcia się różnych ludzi, których wyraźnie określona genealogia społeczna, pomnożona o właściwości osobnicze, prowokuje splot zdeterminowanych wypadków.

Filipowicz nie stwarza typów, ani nawet charakterów. Jego postacie nie są konstrukcjami intelektualnymi, tylko żywymi ludź-

mi, o których wiemy niewiele; tylko tyle, ile wie się o swoich znajomych. W takim to a takim wypadku ten a ten człowiek postąpił w taki właśnie sposób — mówi proza Filipowicza. Ludwik jest sprawiedliwy i uczciwy — tyle o nim wiemy. Poza tymi jednak cechami charakteru może mieć tysiące innych, które autor przemilcza. Dlaczego? Czy dlatego, że ich istnienie jest przez obserwatora niesprawdzone i przez to eliminuje je z danych nam relacji, czy też dlatego, że konstrukcyjnie byłyby niekonieczny, a więc i niepotrzebnym dodatkiem? Myślę, że drugi z podanych przeze mnie powodów jest tu ważnym, że odpowiedź na zadane pytanie znajdziemy w samej metodzie pracy pisarza. W opowiadaniu Filipowicza najważniejszym centralnym momentem jest zdarzenie, uczynek człowieka (albo, jak w *Balladzie*, brak tego spodziewanego zdarzenia). Warunki, w jakich bohaterowie żyją, nadają mu wagę i właściwy sens.

Osobnego omówienia wymaga właściwie opowiadanie *Krajobraz, który przeżył śmierć*. Jest to w połowie ubrana w literacką formę relacja przyjaciela, Żyda, który cudem ocalał podczas masowego rozstrzeliwania, przykryty przed oczyma katów trupami towarzyszy, a w połowie historia śmierci jego żony. Żona sama zgłosiła się na gestapo, nie mogąc znieść ciągłego ukrywania się i tułaczki. Do tego wstrząsającego opowiadania nie mam odpowiedniego stosunku — recenzję napisze o nim ktoś, kto nie jest tak dalece jak ja pewien jego autentyczności. Problem społeczny i etyczny przysłania mi całkowicie sprawę artystycznego wyrazu, a dla pisarza jest to chyba zwycięstwo główne.

Bo Filipowicza, materialistę, interesuje tu przede wszystkim problem etyczny. W końcowym, przytoczonym przez siebie dialogu pyta: „Dlaczego od pewnych ludzi żąda się więcej poświęcenia, wyrzeczeń się i bohaterstwa niż od innych? Dlaczego tak nierówno, niesprawiedliwie jest rozłożony na ludzi obowiązek reprezentowania człowieczeństwa?... Gdybyś był praktykującym chrześcijaninem... musiałbyś robić wiele rzeczy dla jakiejś zależności, prawowierności etycznej i tym podobnych urojeń. Mógłbyś też nic dobrego nie czynić. Bo tam — nie ma obowiązku spowiadania się z tego, że nie czyniłeś bliźniemu dobrze, tylko z tego, co wyrządziłeś mu złego. Pracujesz w organizacji, masz rodzinę, żonę i dzieci. Wystarczające powody, aby się usprawiedliwić z tego, że nie posunąłeś się jeszcze do ratowania tej kobiety. A jednak czujesz jakąś winę. I twój instynkt moralny ma rację. Bo granice, w jakich my wystawiamy swoje życie w obronie sprawy i cudzego życia, leżą dalej niż tych zasypiających teraz w wygodnych łóżkach".

Dlatego to kilka zawartych w *Krajobrazie niewzruszonym* opowiadań o tematyce obozowej wyróżnia się spośród dotychczasowej literatury tego gatunku wielkim umiarem i dobrym smakiem. Jak we wszystkich innych utworach tomu problemem psychologicznie interesującym autora jest zdarzenie mające kilku uczestników. Filipowicz nie sili się na to, ażeby pokazać nam w ten czy inny sposób życie w obozie. Obóz jest tylko tłem, tłem wprawdzie warunkującym, ale ukazanym w szerokich zarysach, w szybkich skrótach. Obóz, w którym przebywał Filipowicz, jest tak samo okrutny, jak wszystkie najokrutniejsze obozy i tak samo deprawuje swoje ofiary. Ale okrucieństwo jest tu ukazane tylko wtedy, jeżeli jest potrzebne do wytłumaczenia czyjegoś postępku, który w innych warunkach by się nie zdarzył. I tu są kapowie i prawdopodobnie tu także obozowa arystokracja gra w piłkę i przechadza się w elegancko wyprasowanych pasiakach. Ale o tym wszystkim dowiadujemy się mimochodem. *Krajobraz niewzruszony* nie jest ani odczynnikiem odbrązowiającym resztki pozostałych przy życiu byłych ofiar gestapowskich, ani rejestrem tortur i okrucieństwa.

Upodlenie powszechne, degradacja człowieczeństwa, to zjawisko stale powtarzające się, główny refren literatury okupacyjnej a zwłaszcza obozowej. Toteż jaskrawo odbija od tego wspólnego tła wszystkich sprawozdawców, reportażystów i twórców książka Filipowicza, który bez pozy i bez patosu ukazuje zwycięstwo człowieka nad fizycznym cierpieniem. Nie jest to asceza dla ascezy ani dla zbawienia wiecznego czy nieśmiertelności, tylko bohaterstwo dla sprawy. Skatowany Jan w opowiadaniu pt. *Zwycięstwo* uśmiecha się, gdyż wie, dlaczego cierpi. Jakże beznadziejna jest śmierć jego towarzysza celi Żyda i jego wyznanie: „Ach, gdybym miał coś do niepowiedzenia, czułbym się szczęśliwy. Śmierć miałaby dla mnie jakąś wartość". W *Balladzie* mściciel odchodzi zaniechawszy zemsty. Zwyciężył go i wyleczył niewzruszony, swojski pejzaż, zwykłe, pozbawione demonizmu życie. W *Chlebie oddanym* Kornmanna uszczęśliwia przypadek, który „pozwolił mu wywdzięczyć się komuś za coś bezinteresownie dobrego, czego doświadczył wreszcie raz od człowieka". Wszyscy aż do znudzenia nasłuchaliśmy się i naczytali o kradzieżach i niesprawiedliwościach „kapów" i blokowych, różnych obozowych dygnitarzy roz-

dzielających żywność i ubranie. Ale zdaje się tylko jeden Filipowicz pokazał człowieka bezinteresownego i sprawiedliwego przy podziale głodowych porcji chleba:

„Jego absolutne poczucie równości prowadziło czasami do ostateczności; przychodziło czasem wyć, lecz niesposób było mieć pretensję.

— Chciałbym dostać jednego dnia mniejszą porcję — odezwał się raz ktoś połknąwszy swoją idealnie wydzieloną kromkę chleba.

— Rozumiem — odpowiedział Ludwik z sarkastycznym uśmiechem — aby mieć pretensję nie do nich (tu wskazał palcem stronę, która uosabiała naszych ciemiężców, a potem palcem na siebie), tylko do mnie...

— Nickoniecznie. Może dlatego, aby potem dostać nieoczekiwanie większą kromkę".

Kornel Filipowicz w swej pięknej i mądrej książce pokazał człowieka świadomie walczącego z dziejącym się złem — i zwyciężającego. Walczącego w imię człowieczeństwa i jego godności: „Nic nam na razie nie zostało na obronę prócz honoru, którym musimy wyrównać różnice, jakie stworzyła przegrana wojna" — mówi ustami jednego ze swoich bohaterów.

Prawa rządzące człowiekiem i ludźmi są mało znane; Filipowicz ostrożnie podaje tylko zauważone przez siebie fakty, notuje doświadczenia. Najchętniej porusza się w świecie konkretnych zbadanych zjawisk i rzeczy.

Z przedstawionych założeń światopoglądowych i moralnych wynikają właściwości stylu i języka pisarza. Opis Filipowicza jest precyzyjny i wierny, czy będzie nim opis pejzażu, pracy w obozie czy w kamieniołomie. W tych wszystkich wypadkach autor zyskuje naszą całą wiarę: jest fachowy i dokładny, dzięki czemu wszystkie przedstawione przez niego sceny, nawet najdrobniejsze, mają wielką plastykę i sugestywność. W opowiadaniach, których akcja rozgrywa się w kamieniołomie, wyraża się to najdobitniej. Obóz jest anonimowym obozem, jakich było wiele, jest wtopiony w tło, drugoplanowy. Kamieniołom jest wyraźny — ale też udział jego w akcji jest pierwszorzędnej wagi. Kamieniołom jest pokazany bardziej z bliska i może silniej działa na czytelnika przez swoją egzotykę.

Język surowy, prosty; autorowi chodzi przede wszystkim o właściwe ujęcie problemu, o wierną relację zdarzeń. Zdania poprawne stylistycznie, precyzyjnie oddające myśl autora, nie zdradzają żadnej dbałości o zmysłowy wdzięk używanej przez niego mowy. Filipowicz raczej powtórzy w tym samym zdaniu to samo słowo, lub użyje dwóch wyrazów o tym samym źródłosłowie, niż zgodzi się na kompromis. Dla niego nie istnieje możliwość użycia słowa o znaczeniu „podobnym"; toteż język jego jest jasny i precyzyjnie oddający myśl autora-badacza.

*Krajobraz niewzruszony* to książka-dokument, rehabilitujący nas moralnie w oczach nas samych, książka humanisty o metodzie przyrodnika, literata piszącego precyzyjnie jak naukowiec, książka ujawniająca niektóre dotychczas zakryte dla nas właściwości tego wytęsknionego „nowego realizmu".

*Helena Wielowieyska*

# STANISŁAW OSTOJA-CHROSTOWSKI

## (1900—1947)

W jednym z swych świetnych drzeworytów, który dzisiaj, gdy przedwczesna śmierć artysty zamknęła krąg jego dążeń twórczych, przemawia do głębi przejmująco, dał Stanisław Ostoja-Chrostowski ilustrację sentencji Hebbla: „Najpiękniej umiera gałąź; łamie się pod ciężarem własnych owoców". Wrażeniu odłamania się od pnia, tragizmowi śmierci przeciwstawia się w tej kompozycji pełnia i doskonałość wydanych płodów.

W życiu i sztuce Chrostowskiego działały właśnie te siły, które przezwyciężają śmierć. Artysta wypowiadał się niemal wyłącznie w drzeworycie, skupił całą inwencję twórczą na tej formie graficznej, wydobywając rylcem z twardego drzewnego klocka niezwykle subtelne obrazy swoich wizji plastycznych, w gamie czarno-białej, określając sztuką własny stosunek do rzeczywistości otaczającego świata.

Ale to nie wszystko. Z charakteru, z bujnego temperamentu, z wyznawanych przekonań i ideałów zrodziła się czynna postawa jego wobec życia, wynikła najściślejsza korelacja wykwintnej sztuki, odrzucającej wszelką łatwiznę i kompromisy, z życiem społecznym i narodowym. Nowe wartości do sztuki polskiej i ogólnoludzkiej wniosły jego dzieła graficzne; o udziale w organizowaniu dążeń kulturalnych świadczy praca pedagogiczna i społeczna.

Stanisław Ostoja-Chrostowski urodził się w Warszawie 13 grudnia 1900, tutaj rozpoczął naukę szkolną; okres pierwszej wojny światowej od 1914 r. przebył w Rosji, gimnazjum ukończył w Moskwie i tam zetknął się z akademickimi szkołami artystycznymi. W rozwoju wewnętrznym artysty doniosłą rolę odegrała możność obcowania z wielką sztuką w galeriach publicznych w Moskwie i Leningradzie, poznanie bliższe grafiki rosyjskiej i różnych typów kultywowanej tam pięknej książki.

W roku 1923 po powrocie do Warszawy wstąpił Chrostowski do Akademii Sztuk Pięknych na wydział grafiki prowadzony przez Władysława Skoczylasa. W 1929 r., jako członek stowarzyszenia *Ryt* — wziął po raz pierwszy udział w wystawie prac tej grupy artystów, wyróżniając się samodzielnością stylu, doskonałym opanowaniem techniki drzeworytniczej, wspartej na mocnym rysunku i wyczuciu ciętej w drzewie kreski.

W ramach dziesięciolecia od 1929 do 1939 r. powstają wszystkie ważniejsze dzieła graficzne Stanisława Ostoi-Chrostowskiego, który zdobył uznanie od chwili startu, a każda kolejna wystawa w kraju i za granicą przynosiła nowe wyróżnienia i rozszerzała sławę mistrza drzeworytu. Usilną pracą i studiami w kilku wielkich stolicach na zachodzie Europy doszedł do wyjątkowej precyzji w sposobach cięcia w bukszpanowym klocku i do prawdziwego znawstwa grafiki, jej rozwoju i osiągnięć współczesnych.

Za poszczególne prace i całokształt twórczości otrzymywał wielokrotnie wysokie wyróżnienia i nagrody. Każdy z takich drzeworytów, jak *Podwórze*, *Jaskółka*, *Kozak pędzący po stepie* (ilustracja do *Marii* Malczewskiego), *Łoś*, *Smętek* (ilustracja do książki Melchiora Wańkowicza *Na tropach Smętka*, związana charakterem wizji z *Wiatrem od morza* Żeromskiego), *Korweta*, *Burza*, kompozycje z motywami balonów i samolotów do *Księgi ku czci poległych lotników* — zasługuje na osobną analizę. *Ucieczka do Egiptu*, najszerzej znany drzeworyt Chrostowskiego, popularny na obu półku-

ach, odznaczony pierwszą nagrodą na *Międzynarodowej Wystawie Grafiki* w Chicago w 1931 r. — przepojona jest głęboką prawdą religijnego przeżycia, niemal muzyczna w ekspresji, klasycznie skończona w formie, bardzo graficzna, a jednocześnie malarska, ujmująca czystym liryzmem.

Wybraną dziedziną twórczości Chrostowskiego była piękna książka i drzeworyt ilustracyjny. Przemyślenie i odczucie zagadnień achitektury książki, całej skomplikowanej sztuki ksylograficznej decydującej o wyglądzie dzieła drukowanego doprowadziły Chrostowskiego do wyznaczenia właściwego miejsca dla drzeworytu i określenia jego charakteru. Ilustracje, winiety, inicjały, przerywniki w drzeworytach w sposób tak doskonały umiał zharmonizować z układem kolumny drukarskiej, z odpowiednio dobranym krojem czcionek, jakością i kolorem papieru, okładki i oprawy, że drzeworyty jego są organicznie złączone z opracowaną jako całość książką. Wycinając w drzewie wydobywa Chrostowski kreskę czarną, ostrą, zrodzoną z materiału i narzędzia, w dążeniu do efektu czystego drzeworytu, uzyskując gamę odcieni od czerni do białości, nie zaś od białych kresek i plam do czerni.

Jako przykłady typu pięknej książki w ujęciu Chrostowskiego mogą służyć miniaturowe *Myśli wybrane* — Artura Górskiego (wydane w Warszawie 1935). Tę książeczkę ujętą klamrami dwóch drzeworytów otwiera obraz nocy gwiaździstej, pełnej kosmicznych tajemnic, zamyka — ilustracja sentencji Hebbla: złamana gałąź jabłoni. Na drugim miejscu postawić należy Juliana Maliniaka *Tytoń w dawnej Polsce* (Warszawa 1936) — jest to prześliczna książeczka, której okładka w kunsztownie dobranym kolorze już niesie jakby z sobą zapach tytoniu, a wewnątrz marginalia, przerywniki, inicjały, ilustracje otaczają widza czytelnika światem liści i kwiatów tytoniowych, cybuszkami fajek i dają nie tylko akompaniament tekstowi, ale bogacą nowym przeżyciem estetycznym.

Wyliczać można by długo: *Legenda żelarska* Henryka Sienkiewicza, *Legenda o św. Kazimierzu Królewiczu Polskim* Juliana Wołoszynowskiego, i szereg innych wydawnictw bibliofilskich — to jedna grupa. Drugą stanowią reprezentacyjne księgi-albumy w rodzaju *Księgi ku czci poległych lotników*, *Albumu na święto kawalerii polskiej w Krakowie*. Trzecia wreszcie — to takie książki, jak *Wydanie Sejmowe Dzieł* Mickiewicza, w których poza znakiem wydawnictwa ewentualnym exlibrisem nie ma ilustracji ani ozdób drzeworytowych, jedynie zagadnienia budowy druku świadczą o dziele artysty.

Dla wydawnictw zagranicznych opracował Chrostowski szatę graficzną i ilustracje do przekładu *Pana Tadeusza* dla *Limited Edition Club* w New Yorku, do zbiorku poezji *The Song of the Little Indian Mais*, oraz *A Poet's Alphabet* — dla *The University Press Cambridge*. Powołany do współpracy w jubileuszowym wydawnictwie dzieł Szekspira podjętym przez *The Nonesuch Press* w Londynie, wraz z kilku grafikami światowej sławy jak Krawczenko, Molnar, William Kent i Maserel wykonał szereg ilustracji, m. in. do *Burzy*.

Chrostowski umiał swoją fantazją ilustratorską i bogactwem pomysłów dać plastyczny wyraz wizjom poetyckim. W obrazie *Smętka* pnie sosen pochylają się ku lewej stronie, pół-człowiek, pół-duch — Smętek przemyka pochwycony w ruchu lekkim, na wpół lecąc, jak wiewiórka skacząca u góry między konarami drzew; wszystko w drzeworycie łącznie z poświatą księżyca drgającą na falach morza w głębi obrazu wibruje i drży. Sugestię ruchu, powietrzność zaklął artysta w takich kompozycjach jak: *Burza, Korweta, Samolot nad oceanem*.

Exlibris — znak własności książki lub księgozbioru — był dla Chrostowskiego ulubioną formą kompozycyjną. Estetykę exlibrisu można porównać z trudną budową sonetu, tak zwarta musi być wypowiedź, tak odważona i celowa każda kreska, aby symbol określający człowieka lub instytucję oraz napis zmieściły się w granicach niemal miniaturowych, w ramach sygnetu. — Chrostowski wykonał ponad 60 exlibrisów. Jego znaki książkowe, bardzo cenione przez kolekcjonerów sztuki graficznej, zebrane zostały i opublikowane w dwóch wydawnictwach albumowych: jedno z 1931 r. z przedmową Mieczysława Tretera (wydawn. J. Mortkowicza), drugie z 1937 r. z wstępem Stanisława Woźnickiego (wydawn. M. Arcta). Exlibrisy Chrostowskiego wyróżnione przez Towarzystwo Bibliofilskie w Moskwie znajdują się w zbiorach tamtejszych, podobnie jak w zbiorach *British Museum* i Pinakoteki Monachijskiej.

W rozwoju sztuki drzeworytniczej Chrostowskiego zaznacza się droga od stylizacji do realizmu, od płaskich kompozycji, wydobytych białym śladem rylca, do tonów głębokich, prowadzonych czarną kreską, od obrazów zamkniętych w ramce geometrycznej — do otwartych, przenikających swobodnie w tło białej karty papieru na odbitce. Związki sztuki Chrostowskiego z drze-

worytem 19-go wieku i z współczesną grafiką sowiecką wynikają z wnikliwości technicznych poszukiwań, a nie z naśladownictwa. W zestawieniu z mistrzem ostrego rylca w grafice sowieckiej, Faworskim, lub z fantastą drzeworytu, jakim był Krawczenko, indywidualność Chrostowskiego występuje jasno i mocno.

Chrostowski był entuzjastą zagadnienia funkcji społecznej grafiki. Dla drzeworytów swoich umiał znaleźć miejsce w drukach ulotnych, programach, afiszach, kartach z powinszowaniami. Możność powielania odbitek ryciny sprawia, że prawdziwe dzieło sztuki dociera do najszerszych kół odbiorców i przyczynia się realnie do podniesienia kultury estetycznej społeczeństwa. W szkole OO. Salezjanów razem ze swym bliskim kolegą Adamem Półtowskim kształcił Chrostowski młodzież w zakresie grafiki użytkowej. W 1937 roku powołany został na katedrę grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, po Leonie Wyczółkowskim i Władysławie Skoczylasie. Pracy pedagogicznej poświęcił się z pełnym zrozumieniem jej doniosłości.

Wybuch drugiej wojny światowej i lata okupacji Polski przerwały swobodną służbę sztuce. Chrostowski utrzymywał w okresie niewoli stały kontakt z uczniami, ale siły swoje i zdolności organizacyjne oddał całkowicie sprawie narodowej, będąc czynnym bojownikiem polskiej podziemnej walki z Niemcami. Po wyzwoleniu wróciwszy do Warszawy w marcu 1945 r. od razu stanął do dzieła odbudowy. Dla artysty i profesora najbliższym celem było wskrzeszenie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. — On to właśnie zebrał grono profesorów i obrany rektorem Akademii pełnił tę funkcję do śmierci dn. 9 listopada 1947 r., dwa ostatnie lata życia oddawszy sprawie uczelni.

Talent Chrostowskiego kwitnął w czasie pokoju, talent organizatora i działacza w czasie wojny i w trudnych powojennych warunkach. Dzieła jego nie wszystkie zachowały się po zawierusze wojennej i zniszczeniu Warszawy. Liczne klocki cięte przez artystę spłonęły, odbitki przechowywane w zbiorach publicznych i prywatnych w kraju i za granicą nie dadzą się już powielić. Tym większą opieką musi być otoczone wszystko, co pozostało: drzeworyty-obrazy, exlibrisy, książki w układzie Chrostowskiego.

Po Władysławie Skoczylasie, który wprowadziwszy do grafiki motywy sztuki ludowej, góralskiej rozpoczął renesans polskiego drzeworytu, Stanisław Ostoja-Chrostowski precyzją swego rylca, bogactwem inwencji twórczej wniósł nowe zdobycze do zasobów sztuki polskiej i złączył ją z nurtem ogólnoświatowych osiągnięć sztuki graficznej.

*Zofia Rothertowa*

# NOWA FORMA UPOWSZECHNIENIA OŚWIATY I KULTURY

Pamiętamy rozważania i dyskusje, jakie toczyły się w kołach postępowych oświatowców przed rokiem 1939. Wśród istniejących wówczas form pracy oświatowej wśród dorosłych, pragnących w chwilach wolnych od pracy zawodowej pogłębić swoją wiedzę ogólną lub w interesującej ich dziedzinie, rozważano kwestię użycia radia, jako środka dla realizacji postulatu „nauki dla szerokich mas pracujących".

Realizacja tej niewątpliwie słusznej myśli napotkała na szereg dużych trudności, a mianowicie: po pierwsze panujące szeroko wśród świata pracy bezrobocie nie stwarzało sprzyjających warunków dla myśli o kształceniu się, bo całą myśl i energię pochłaniała walka o byt, walka o utrzymanie się na powierzchni tak trudnego życia; po drugie słabo na ogół wśród mas chłopsko-robotniczych rozpowszechnione radio nie pozwalało uczynić z siebie tego „powszechnego" instrumentu przekazania żywego słowa tym, którzy najbardziej go potrzebowali lub którym w każdym razie przede wszystkim przekazywać go należało; po trzecie zbiorowe korzystanie z radia w świetlicach, domach ludowych lub innych lokalach dostępnych dla chłopa czy robotnika było bardzo ograniczone, gdyż nie było wówczas mowy o jakiejś zbiorowej, powszechnej organizacji tych ludzi pracy. Nie istniały prawie świetlice przy fabrykach, nie istniała Samopomoc Chłopska. Z radia korzystała przede wszystkim inteligencja i mieszczaństwo. Nie mogło więc radio spełnić pokładanych w nim nadziei.

Sytuacja na odcinku radiowej pracy oświatowej uległa zmianie w ostatnim trzy-

leciu, ale nie można powiedzieć, by zagadnienie to zostało całkowicie rozwiązane. Świat pracy jest dziś zorganizowany w związkach zawodowych, w partiach politycznych i w najrozmaitszych związkach i organizacjach społecznych. Świadomość potrzeby oświaty i podniesienia kulturalnego mas ludowych wzrosła niepomiernie. Zakłady pracy pokryły się siecią placówek kulturalno-oświatowych: świetlic, bibliotek i czytelń. Grunt jest podatny i chłonny. Ale to rozwiązuje sprawę tylko częściowo. Na to, by radio stało się naprawdę powszechnym środkiem upowszechnienia oświaty i kultury, kraj cały musi być zradiofonizowany w dosłownym znaczeniu tego wyrazu. Wtedy radio pozwoli o wiele ekonomiczniej wyzyskać przerzedzone szeregi ludzi nauki i oświatowców, jak też dotrzeć z żywym słowem do najszerszych mas.

Niewątpliwie i przy obecnym stanie sieci radiowej można na tym polu zrobić bardzo wiele i każdą inicjatywę przemyślaną i rozsądną należy powitać z uznaniem. Inicjatywę taką podjęło Polskie Radio w roku 1946, organizując zaplanowany na każde półrocze cykl wykładów popularno-naukowych, wygłaszanych codziennie o tej samej porze przez Rozgłośnię Krakowską pod nazwą *Radiowego Uniwersytetu Ludowego*. Inicjatywa ta — wbrew obawom sceptyków — została przyjęta przez radiosłuchaczy nader przychylnie. Świadczą o tym listy, które, jak stwierdza Radiowy Instytut Wydawniczy — nie szczędziły słów uznania jak i słusznej krytyki, która pozwoliła usunąć te niedomagania organizacyjne, jakie słuchacze wytknęli.

Słusznym postulatem słuchaczy było, ażeby wysłuchane przez radio wykłady mogły być przez nich kontrolowane i uzupełniane przez odpowiednie publikacje, które Polskie Radio w formie popularnych, tanich ilustrowanych książeczek winno wydawać. Żądaniu temu stało się zadość Radiowy Instytut Wydawniczy przystąpił do wydania pierwszych tego rodzaju tomików, które nie są jednak mechanicznym powtórzeniem wykładów, lecz uwzględniają wszystkie te konieczne zmiany, jakich żąda publikacja przygotowywana do druku. Wydawnictwa, które niżej omówimy, mają więc charakter trwały, o nie przemijającej szybko aktualności. I tak np. publikacje uwzględniają słusznie ilustracje, które oczywiście przy żywym słowie wygłoszonym przed mikrofonem nie mogły mieć zastosowania, a które w tekście drukowanym przyczyniają się do łatwiejszego zrozumienia treści.

Jeśli wolno wysunąć pewne życzenie pod adresem *Radiowego Uniwersytetu Ludowego*, to byłoby ono następujące: należałoby nie ograniczać tematyki wykładów do nauk biologicznych, antropologicznych i historii ruchów społecznych, lecz rozszerzyć na te dziedziny wiedzy, które bez wątpienia interesują szerokie masy społeczeństwa lub którymi trzeba je zainteresować. Naszym zdaniem bardzo aktualne będzie radiowe poradnictwo samokształceniowe, wskazywanie i omawianie podstawowej popularno-naukowej literatury, wskazywanie i omawianie metod samokształcenia, omawianie współczesnej i dawnej literatury wraz z przemyślaną propagandą książki i czytelnictwa. Omawianie i wskazywanie czasopism, które z punktu widzenia samokształcenia godne są uwagi samouka, będzie miało również bardzo wielkie znaczenie.

I jeszcze jedno. Czy nie należałoby przy planowaniu pracy RUL-u uwzględnić zdań czynnych w terenie oświatowców, znających zarówno potrzeby jak i możliwości słuchacza, na którego właśnie RUL liczy? Wydaje się, że wyszłoby to na dobre tak chwalebnej inicjatywie i wielkim rzeszom odbiorców żywego słowa i książeczek RIW-u. Stwierdzić trzeba jedno — inicjatywa była słuszna i spełnić może i powinna doniosłą rolę w pracy kulturalno-oświatowej i w ogóle w sprawie upowszechnienia kultury wśród najszerszych mas ludowych.

Po wypuszczonych już na rynek księgarski trzech tomikach Radiowego Instytutu Wydawniczego sąd o wydawnictwie musi wypaść jak najkorzystniej. Szata zewnętrzna estetyczna, druk doskonały, a papier satynowany; jak na dzisiejsze warunki — to luksus! Cena stosunkowo bardzo przystępna i nie obliczona na żaden zysk. Życzyć by należało, by piękne i wartościowe książeczki trafiły wszędzie, gdzie tak mało jeszcze dociera słowo drukowane. Popularne a gruntowne ujęcie omawianych zagadnień czyni to wydawnictwo bardzo pożądanym w każdej bibliotece, w każdej czytelni, świetlicy i szkole. Dotychczas ukazały się następujące tomiki:

Bolesław Skarżyński i Stanisław Skowron: *Przyroda tworzy człowieka*. Tomik poświęcony biologii zawiera następujące zagadnienia: budowa materii, atomy i cząsteczki, przemiany energii w przyrodzie, składniki żywych organizmów, jak pracują fermenty, spalanie jako podstawowy proces życiowy, krążenie węgla i azotu w przyrodzie, jakie są cechy życia, jak mogło powstać życie na naszej planecie, z historii życia na naszym globie, ewolucja i jej piękno, człowiek i świat zwierzęcy, rodowód

człowieka, Darwin i jego dzieło, dziedziczność i zmienność, wyjaśnienie zagadki dziedziczenia, nauka o dziedziczności na usługach człowieka, dziedziczenie naszych cech fizycznych, dziedziczenie naszych cech duchowych, w walce o zdrowie, i wreszcie — praktyczne i teoretyczne znaczenie biologii. Całość dość bogato ilustrowana rysunkami pozwala nawet mało zaawansowanemu czytelnikowi bez specjalnych trudności zgłębić bogatą treść.

Eugenia Stołyhwo, *Nasi prarodzice.* Kim jest i jak powstał człowiek. Książeczka traktuje o zagadnieniach antropologicznych; w sposób jasny i prosty umożliwia zapoznanie się z ciekawymi zagadnieniami każdemu umiejącemu czytać uważnie. Porusza następujące tematy: Człowiek na tle świata istot żyjących, specyficznie ludzkie cechy organizmu człowieka, zagadnienie pochodzenia człowieka, najstarsze szczątki praczłowieka, człowiek kopalny, współczesne rasy ludzkie i ich podział, wymierające resztki pradawnych ras ludzkich, „rasy czarne, żółte i białe, rasizm. Na końcu tomiku bibliografia oraz skorowidz. W tekście liczne ilustracje.

Józef Sieradzki: *Wędrówka po stuleciach.* Ten trzeci z kolei tomik traktuje o ustrojach gospodarczych i ruchach społecznych. Napisany żywo i interesująco porusza najistotniejsze zagadnienia mogące rozjaśnić sporo ciemnych i niezrozumiałych dotychczas dla wielu kart naszej i obcej historii. Przeczytanie tej nader interesującej i ładnej książeczki ułatwi czytelnikowi zrozumienie wielu niejasnych może dla niego kwestii, dotyczących dokonanych i dokonywających się głębokich przemian polityczno-społecznych, ekonomicznych i kulturalnych u nas i na całym świecie. W tomiku omawia i wyjaśnia autor zagadnienia takie, jak życie człowieka w czasach, gdy nie było własności, czasy niewolnictwa, narodziny porządku średniowiecznego, wczesne nagromadzenie kapitału, ku pierwszym rewolucjom mieszczańskim, rewolucja mieszczańska w Niderlandach, w Anglii, rewolucja francuska 1789 roku, zwycięstwo burżuazji, rewolucja przemysłowa w Anglii, rozwój proletariatu, socjalizm utopijny, socjalizm naukowy, polityka kolonialna, imperializm, pierwsza Wojna Światowa, Wielka Rewolucja Listopadowa. Książeczka zaopatrzona w konieczne objaśnienia, bibliografię oraz indeks osób i rzeczy.

Tak przedstawia się dotychczasowy dorobek wydawniczy RIW-u z zakresu prac RUL-u. Z zapowiedzi Wydawnictwa wynika, iż wkrótce przeczytamy tomik 4-ty Witolda Doroszewskiego: *Rozmowy o języku.* Jako dalsze wydawnictwa ukazać się mają: *ABC radioamatora, Radiofonia przewodowa* oraz nie wymienione z tytułów wydawnictwa „z zakresu nauk ścisłych i humanistycznych, radiotechniki, literatury, teatru, muzyki, zagadnień społecznych oraz informacji praktycznej".

Sygnalizując tę ze wszech miar godną uwagi i pożyteczną inicjatywę Polskiego Radia, zwracamy na nią uwagę kół oświatowców, działaczy społecznych i tych wszystkich bezpośrednio i pośrednio zainteresowanych, którym leży na sercu sprawa podniesienia poziomu i upowszechnienia oświaty i kultury wśród najszerszych mas ludowych w Polsce. Wierzymy, że tak ciekawie zapoczątkowana praca rozwinie się szybko i nie zawiedzie pokładanych w niej nadziei.

*Franciszek Strojowski*

## „POLAŁY SIĘ ŁZY..."

Stanisław Furmanik w pracy swojej *Podstawy wersyfikacji polskiej* (por. sprawozdanie w 9. zeszycie *Twórczości)* analizuje m. in. wiersz Adama Mickiewicza *Polały się łzy me czyste rzęsiste.* Ponieważ to już druga publikowana w ciągu roku analiza formalna tego utworu, zasługuje on na obszerniejsze rozpatrzenie.

Nie będziemy się zastanawiali długo nad entuzjastycznym ujęciem J. Przybosia, który twierdzi, że „nie jest to ani wiersz sylabiczny, ani sylabo-toniczny, ani toniczny... nie mieści się w żadnym znanym systemie wersyfikacyjnym — jest prekursorskim odkryciem nowej rytmiki" *(Odrodzenie,* 1946, nr 16—17, artykuł pt. *Wiersz płacz).* Pomijam tę charakterystyczną, nie tylko dla awangardzisty, wiarę w prekursorstwo; Przyboś, choć dopiero od niedawna nawiązujący łączność z oficjalną polonistyką, jest tu przedstawicielem jej starej tradycji: — dopatrywania się w dziele raczej spontanicznego tajemniczego odbicia niczym nie krępowanego natchnienia poety, szału twór-

zego, zapamiętania się w sobie, „pisania utomatycznego", właściwiej — pod dyk-ando wewnętrznego przymusu czy nie-miertelnych bogiń, kierujących piórem, iż — tak bardzo lekceważącego i ujmę zczonemu poecie przynoszącego — wpływu radycji literackiej. Przyznajemy, owszem, zereg pięknych ujęć głębokiego odczucia, rafnych spostrzeżeń i słusznych konkluzyj, dparcie dobrze zrozumianego w teoriach eipera „rozwiązania wiersza i przejścia poezji na rytm prozy", gdyż „wiersz lickiewicza nie rozpływa się w potok pro-y... — pozostał jednak... niewątpliwym ierszem..."; trafne podniesienie znaczenia aralelizmu składniowego. Raczej na żąda-ie Przybosia, który zostawia napisanie „roz-rawki" „polonistom, badaczom wiersza, tatystykom sylab i głosek", przejdźmy do adań badacza wierszy.

Furmanik przedstawia utwór w formie: 1 (6+5), 10 (5+5), 10 (5+5), 8 (5+3), 1 (6+5), po czym pośpiesznie konkluduje: tu nie odnajdziemy uporządkowania sylab, kcentów, przedziałów międzywyrazowych członów według któregoś z metrów syla-icznych, sylabo-tonicznych lub tonicznych" zbieżność nie wiem czy przypadkowa z te-orem artykułu Przybosia, drukowanego w kwietniu ub. roku — książka wyszła nie-pełna rok później; podobna zbieżność następnym zdaniu: „Ale utwór ma for-nę wiersza, której oczywistość itd."). Nic dziwnego, że przy takim schematycznym ujęciu wszystko w metrycznej stronie utwo-u wydaje się tajemnicą.

Znacznie więcej wyjaśnia schemat poda-y przez Łosia (zbyt pobieżnego jednak tym miejscu): (8a+3a), (7b+3b), (7c+3c), 5d+3d), (8a+3a), wraz z końcową uwa-ą, że jest to „technika, która uderzająco rzypomina wiersze ludowe z 3-zgłoskowym dcinkiem końcowym" (następującym po eterosylabicznej dłuższej części wiersza). Można by znaleźć więcej analogii, które riążą tę bez wątpienia niezwykłą strukturę tradycją literacką, decydując o przyjęciu ez sprzeciwu szeregowego czytelnika stro-y wersyfikacyjnej utworu, wspartej w do-atku ścisłym paralelizmem kolonów, co k wiadomo leży na początkach wszelkiej ersyfikacji. Analogie te są następujące: pod względem rymowania dłuższego iersza z bezpośrednio następującym krót-m — dość wspomnieć choćby zamknięcie k popularnej u nas zwrotki safickiej, a ja-skrajną granicę w różnych czasach po-wiające się we Francji formy „echa", jak u. u Boileau: *„Et l'on voit des commis Mis Comme des princes Qui sont venus Nus De leurs provinces"*, lub u Wiktora Hugo: *„Daigne protéger notre chasse, Châsse, De monseigneur saint Godefroi, Roi!"*, lub z dwugłoskowym odcinkiem u Th. Gautier: *„Tout passe. L'art auguste A seul l'éternité Le buste Survit à la cité"*; 2) w zakresie budowy całości liczne wzory strof, zwłaszcza pięciowierszowych, gdzie ostatni wiersz jest powtórzeniem lub wariacją pierwszej. Znajdujemy je u wielu poetów romantycznych (St. Furmanik cytuje E. Wasilewskiego i C. Norwida na str. 284 swej książki); specjalnie rozpowszechniła się ta zwrotka u nas później, może nie bez wpływu Baudelaire'a *(Irréparable, Réversibilité, Moesta et errabunda)* 3) w szczególności wypada tu wspomnieć samodzielne struktury o stałej budowie; „niepowtarzalne (w ramach jednego utworu) strofy" — takie jak rondo i popularny w epoce Mickiewicza triolet, w których urzeczywistnia się zamknięcie czy zaokrąglenie całości przez powtórzenie pierwszego wiersza w zakończeniu. Taka rama może mieć odmienną nieco budowę od swej zawartości: jakoż w naszym utworze przedstawia się ona jako połączenie 8-zgł. trójakcentowego z 3-zgł. zakończeniem, podczas gdy wiersze w tym obramieniu posiadają budowę 7+3 z tym, że trzeci przedstawia się z wyraźnie odczuwaną przez nas jako pauza znaczeniowa mocną lipometrią, wytrąceniem dwóch sylab, pauzą podkreślającą jakby umyślną zwięzłość, męski lakonizm ujęcia posępnej dzisiejszości w przeciwstawieniu do wywołujących życzliwe epitety lat przeszłości. W każdym razie i tu nienaruszony pozostaje człon zasadniczy kolonu, 5-zgł., który jest składową częścią trójakcentowego 8-zgł. w ramowych wierszach, a również w 7-zgł. części dwóch pierwszych wewnętrznych, przed dwuzgłoskowym epitetem rymującym z 3-zgł. odcinkiem końcowym. O właściwościach 5-zgł. z punktu widzenia wersyfikacji sylabo-tonicznej (w moim szerszym ujęciu: jego płodność przy tej okazji jak i przy wielu innych się ukazuje) nieraz mówiłem. Z tego stanowiska budowa metryczna — aczkolwiek zupełnie swoista — utworu Mickiewicza da się wciągnąć w obręb struktur zrozumiałych z punktu widzenia obejmującej w owym czasie panowanie w poezji polskiej wersyfikacji sylabiczno-tonicznej. Jej oczywistość jako mowy wiązanej wyjaśnia się trwałością tradycji literackiej, decydującej tak dla powstania, jak i dla recepcji utworu literackiego.

*Karol W. Zawodziński*

# W OBRONIE RYMU

Wbrew uroszczeniom symplifikacji rym nie jest prostym elementem wrażenia, nie jest jakimś dzwonkiem alarmowym w mechanizmie twórczym, podobnym do dzwonka wierszowego w maszynie do pisania, ale swoistego rodzaju przeżyciem postaci. Jak wydźwięk w akordzie to nie tylko ostatnie uderzenie dźwięku, lecz zespół swoiście związanych z sobą tonów, tak każda konfiguracja rymów tworzy coraz to inną postać szeregu wierszowego.

Dla rymarza — jak w reskrypcie darowizny król Zygmunt nazywa Mikołaja Reja — rym jest sztuką dla sztuki, rymem samym w sobie i dlatego w wielu wypadkach można wiersze Reja czytać bez ich parzystych odpowiedników. Drugi wiersz naszej poezji dał Kochanowski, od którego zaczyna się zwycięski pochód rymu. U poety czarnoleskiego był on często gramatyczny. Z tych konwencji stopniowo wyzwala się od czasów Wacława Potockiego, któremu także zawdzięczamy rymy złożone. Ostatnio zabłysnął nimi Leśmiana *Błyszczyński*.

Po pseudoklasycznej teorii rymów dla oka przychodzi romantyzm z obrazoburczym rymem męskim, znanym naszej poezji średniowiecznej, a zaniechanym od czasu Kochanowskiego. Romantyzmowi też od czasu *Sonetów krymskich* zawdzięczamy rym egzotyczny, którego droga od Słowackiego do Słonimskiego najczęściej wiedzie na Wschód. Jeszcze bardziej wybredni stali się moderniści, którzy dla epatowania filistrów czy mydlarzy uprawiali swoistego rodzaju ekwilibrystykę rymową. Przykładem takiej kuglarskiej nieledwie sztuki jest *Rym* Langego. Rym z narzędzia dyskretnego staje się instrumentem zbyt natarczywej uwagi, i w ten sposób ulega deprecjacji.

A tymczasem jeden z jego aspektów, zdaniem A. Felińskiego, znany już był I. Krasickiemu, który w rymie — w jego węgłowym wiązaniu struktury artystycznej — upatrywał nosiciela swoistej treści wiersza. Za naszych czasów podobną postawę starano się poprzeć wywodami teoretycznymi zaczerpniętymi z rymowań przysłowiowych. W takim ujęciu rym byłby szukaniem przygód poetyckich i z chwilą, gdyby te spotkania rymowe w ten czy inny sposób się wyczerpały, groziłby mogła poezji nuda i jałowość. Toteż o wiele słuszniejszym wydaje się sąd o rymie nie tyle n o s i c i e l u, ile p o m n o ż y c i e l u treści.

Asocjacje, jakie wiążą materiał przeżyć z predyspozycjami rymowymi, często przyczyniają się do osiągnięcia pełni wyrazu artystycznego, a boczne odskoki od głównego nurtu wnoszą do utworu więcej swobody i nadają mu polot w jego, powiedzmy, polifonicznym układzie. Z tego punktu widzenia w wierszu mniej lub więcej oryginalnym rym jest za każdym razem coraz to innym wykładnikiem stanów psychicznych.

Kochanowski użył dobrze znanego rymu w pierwszych słowach fraszki, zresztą nieoryginalnej:

*Szlachetne zdrowie,*
*Nikt się nie dowie,*
*Jako smakujesz,*
*Aż się zepsujesz.*

Tym samym rymem posłużył się Mickiewicz w początkowych wierszach *Pana Tadeusza:*

*Litwo, Ojczyzno moja, ty jesteś jak zdrowie;*
*Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,*
*Kto cię stracił.*

nadając mu odmienny ton uczuciowy i rzutując weń jakże odrębną i jakże głęboką treść wewnętrzną.

Z tej racji niesposób w rymach ustalać plagiatu, bo współbrzmienie musi być przede wszystkim organicznym składnikiem wiersza. Jeśli Broniewski zrymował X i Styks, to ta niewiadoma jest wiadomą, ale określać autorstwo choćby tak krańcowych zestawień jak „ślepych" i „przepych" wydaje się czymś bezcelowym. Niełatwo przyszłoby ustalać własność... grafomanów.

Razi wielu monotonność kadencji rymowej, i nie bez racji; zawinili w tym niemało sami twórcy, którzy jakże rzadko szli w myśl świetnie teoretycznie przez T. Peipera sformułowanej, ale źle stosowanej w praktyce zasady, że odległość rymu powinna być odwrotnie proporcjonalna do długości wiersza. Współbrzmienia wówczas nie byłyby tak natrętne i nie usypiałyby uwagi. Dla przykładu podaję układ strof odpowiadających tym warunkom:

*Noc. Xpromienie*
*źrenice moje*
*pośród ciemności*
*światłem się jarzą,*

*ale gdzie cienie*
*wstąpić się boję —*
*upiór wielości*
*grozi mi twarzą.*

Nie chodzi tutaj o rym wyszukany, który ostatnio w poezji buffo, we fraszkach, limerykach i wszelkiego rodzaju utworach satyrycznych zdobył większe pole do popisu. Być może dlatego, że pełni w nich funkcje ekwiwalentu wyrównawczego w stosunku do ubóstwa innych środków wyrazu. Powodzeniem cieszą się różne składanki i sklejanki rymowe w rodzaju „Niemcom" i „nie wiem co", znacznie mniej mające do powiedzenia w zasięgu właściwej poezji, to jest w liryce. Być może również, że więcej niż współbrzmienia znaczy w niej zdeterminowanie i postawienie rymu, dzięki czemu uzyskuje co głębszą rację bytu i nierzadko gra kolorami, choćby sam nie był klejnotem. Nawet w pozycji najbardziej ryzykownej, wynikłej z bezpośredniego następstwa rymów, czyż Mickiewicz nie wydobył najgłębszych doznań zmierzchu swej twórczości: *Polały się łzy me czyste rzęsiste Na me dzieciństwo sielskie anielskie...*

Inna sprawa to nadużycia rymowe. Przeciw rymom „ojczyzna" i „blizna", „serce" „w rozterce" i tak bez końca zrymowanego do słońca występowali w swoim czasie A. Słonimski:

*Sądzę, że każdy mi to z panów przyzna,*
*Żeby inaczej poszła sztuka poetycka,*
*Gdyby na przykład do słowa „Ojczyzna"*
*Nie było rymu „blizna" i „mielizna",*
*Lecz dajmy na to, „sól attycka"*

L. Podhorski Okołów w artykule *Pod płonącym dachem*, wymierzonym przeciw oklepanym rymom poetów Skamandra. Niektóre z nich, zwłaszcza męskie, stały się dokuczliwe przez nadużycie ich w produkcjach piosenkarzy kawiarnianych czy radiowych. W ich „kras" i „czas", żeby choć raz piorun trzasł, nadszedł kres, by szczezł. Z jednych i drugich nic sobie nie robi piosenka udowa, która chociaż w rozterce, jednak naszeruje pod serce.

W związku z tym mówi się, że rym to domena nudy i należy go porzucić na rzecz nowych współbrzmień. Od czasu *Oktostychów* Iwaszkiewicza walnie rymowi na pomoc przyszedł asonans, ale asonansu używa się od tak niedawna, że trudno mówić o jego wyczerpaniu. Na razie uwolnił nas od rymowanych leśmianizmów i nadał wierszowi tok bardziej naturalny.

Inna rzecz, czy wyrzekanie się rymów, nawet głębokich z *consonne d'appui* (spółgłoską oparcia), tak celowych przy monotonii współbrzmień francuskich, nie daje nowych możliwości twórczych. Poeci tego pokroju mają coś wspólnego z niektórymi malarzami nowoczesnymi, którzy wyrzekają się pewnego koloru dla osiągnięcia widzenia artystycznego, nieoczekiwanego w danym zestroju barw.

Żyjemy ostatnio pod urokiem zdobyczy technicznych, stąd to w przekonaniu niektórych sztuka coraz bardziej staje się problemem wynalazków, a nie uprawą — poezją słowa. Pochwalać dyliżans mając do dyspozycji auto i samolot nie ma racji, ale porzucać dawno wypróbowane środki lokomocji psychicznej na rzecz pojazdu bez kół i bez rytmicznej stopy Pegaza czy miarowej motoru najwyżej prowadzi do ślepych uliczek, w których nieraz można spotkać piękne zaułki.

W przekonaniu tych artystów stawać w obronie rymów to się ośmieszać i zdobywać pogardliwą rangę „rymarza" czy „kataryniarza". Stała pozycja rymu w wierszu zawsze znajdująca się w części wygłosowej tak go zdeprecjonowała. Czyżby nie warto przełamać tej sztywnej konwencji i obok dawnego rymowania wprowadzić rym poszukujący dla siebie wyrazu, rym z niespodzianką i zaskoczeniem. Przeciwnikom rymu odpowiadam:

*Kto słyszał pióro rzucać pastwą*
*żywiołom i słać za nim całej ziemi*
*ptactwo na pomoc, by pisać*
*jak najciemniej.*

*Stefan Gołębiowski*

Autor zamieszczonego w niniejszym zeszycie szkicu *Notatki reżysera* Sergiusz Obrazcow jest jednym z najświetniejszych artystów Związku Radzieckiego, znakomitym praktykiem i teoretykiem teatru marionetek, dyrektorem założonego przez niego w 1930 r. w Moskwie państwowego Centralnego Teatru Kukiełek. O jego działalności artystycznej pisał ostatnio Jan Kott. *(Obrazcow i kukiełki, Przekrój*, 1948, nr 1).

NA NAKLEJCE DRZEWORYT ST. OSTOI-CHROSTOWSKIEGO *FREGATA*

# WYKAZ TREŚCI

Str

ANDRZEJ BRAUN: Do Jerzego . . . . . 5
MIECZYSŁAWA BUCZKÓWNA: Refleksja . . . . . 6
JERZY FICOWSKI: Wyrywam oczom gwiazdę, Chwila, Credo . . . . . 7
MIROSŁAW OCHOCKI: Blaskiem i cieniem, Lament, * * * (Zanurzyłem w tej nocy zaklętej...) . . . . . 9
KLEMENS OLEKSIK: Motyw żebraczy, XX, Dzień . . . . . 10
TADEUSZ RÓŻEWICZ: Z wierszy dla matki (Zaraz skoczę szefie, Kobieta w czerni stąpa po różach, Kasztan, Powrót, Ściana, Kopiec, Jak dobrze) . . . . . 11
SERGIUSZ OBRAZCOW: Notatki reżysera . . . . . 15
WACŁAW KUBACKI: Mauriac . . . . . 43

DYSKUSJE

WOJCIECH NATANSON: Zagadnienia teatru współczesnego . . . . . 65
STANISŁAW FURMANIK: Sprawy wersyfikacji . . . . . 75
K. W. ZAWODZIŃSKI: Odpowiedź Stanisławowi Furmanikowi . . . . . 86

SPRAWOZDANIA

KRYSTYNA KULICZKOWSKA: Poeta rozumnego kompromisu . . . . . 89
STANISŁAW CZERNIK: Poezja partyzancka . . . . . 96
„ „ Poezja etnograficzna . . . . . 97
STEFAN LICHAŃSKI: Drugie pokolenie awangardy . . . . . 97
„ „ Chłopskość programowa . . . . . 97
STANISŁAW JULIUSZ KOŁODZIEJCZYK: Urocza książka . . . . . 98
KAZIMIERZ WYKA: Opowiadania przewrotne Żukrowskiego . . . . . 100
HELENA WIELOWIEYSKA: Szkoła realizmu . . . . . 103

NOTY

ZOFIA ROTHERTOWA: Stanisław Ostoja-Chrostowski . . . . . 108
FRANCISZEK STROJOWSKI: Nowa forma upowszechnienia oświaty i kultury . . 110
K. W. ZAWODZIŃSKI: „Polały się łzy"... . . . . 112
STEFAN GOŁĘBIOWSKI: W obronie rymu . . . . . 114

Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków.
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka. Sekretarz odpowiedzialny: Karol Kuryluk
Adres redakcji: Kraków, Basztowa 15, m. 8 Administracji: Wielopole 1.
**Cena zeszytu 115 zł + 5 zł (cegiełka na „Dom Słowa Polskiego")**
**Prenumerata kwartalna 300 zł**
**Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca**

**KLUB LITERACKI ODRODZENIA** ORAZ **KLUB DOBREJ KSIĄŻKI** PRZY TYGODNIKU **PRZEKRÓJ** W DNIU 10 STYCZNIA PRZEKROCZYŁY 15 000 CZŁONKÓW. JUŻ W NAJBLIŻSZYCH TYGODNIACH DOSTARCZĄ ONE SWOIM CZŁONKOM PIERWSZE PRZEZNACZONE DLA NICH POWIEŚCI. KLUB LITERACKI ODRODZENIA — **POŻEGNANIA** STANISŁAWA DYGATA, KLUB DOBREJ KSIĄŻKI — **POPIÓŁ I DIAMENT** JERZEGO ANDRZEJEWSKIEGO. MARCOWY ZESZYT NASZEGO MIESIĘCZNIKA PRZYNIESIE SZCZEGÓŁOWE OMÓWIENIE TYCH OBYDWU KSIĄŻEK. BĘDĄ TO PIERWSZE CAŁKOWICIE PO WOJNIE NAPISANE POLSKIE POWIEŚCI, KTÓRE ALBO W SPOSÓB WYŁĄCZNY, JAK W UTWORZE ANDRZEJEWSKIEGO, ALBO CZĘŚCIOWY, JAK U DYGATA, MÓWIĄ O POWOJENNEJ RZECZYWISTOŚCI POLSKIEJ, JEJ KONFLIKTACH I WYGLĄDZIE. KSIĄŻKI KLUBOWE BĘDĄ NIEDOSTĘPNE W HANDLU KSIĘGARSKIM, KTO WIĘC PRAGNIE ROZPOCZĄĆ ODBUDOWĘ STRACONEJ BIBLIOTEKI LUB BUDOWĘ NOWEJ, TEN NIECH ZOSTANIE CZŁONKIEM OBYDWU LUB JEDNEGO Z KLUBÓW. PISZEMY ODBUDOWĘ BIBLIOTEKI, PONIEWAŻ CZŁONKOM OBYDWU KLUBÓW PRZYSŁUGUJE ZNIŻKA 30 PROCENT PRZY ZAKUPNIE CYKLÓW POWIEŚCIOWYCH TEJ WARTOŚCI I ROZMIARÓW, CO **NOCE I DNIE** DĄBROWSKIEJ, **CICHY DON** SZOŁOCHOWA, **POPIOŁY** ŻEROMSKIEGO

# KLUB LITERACKI
## „Odrodzenia"

**STANISŁAW DYGAT — „Pożegnania"**

Urocza chłopięca książka. Druga powieść autora „Jeziora Bodeńskiego". Opowiada ona o młodzieńcu z „dobrego domu", który buntuje się przeciwko swemu otoczeniu i stosunkom panującym między ludźmi. Akcja tej dowcipnej, sarkastycznej i z niebywałą lekkością napisanej powieści rozgrywa się w pierwszej części tuż przed wojną, w drugiej — tuż przed wyzwoleniem.

**WACŁAW RZEZACZ — „Krawędź"**

Głęboka i mądra książka wybitnego współczesnego pisarza czeskiego. „Krawędź" jest powieścią o powstawaniu powieści, jest historią biednego, bezwolnego nauczyciela gimnazjalnego, który przez nędzę i głód, podtrzymywany miłością kobiety, pod urokiem i wpływem swego bohatera powieściowego przezwycięża trudności i staje się literatem.

**EFFENDI KAPIJEW — „Poeta"**

Jedna z najpiękniejszych i najbardziej poetycznych współczesnych powieści, napisana przez młodego, przedwcześnie zmarłego na froncie filologa, badacza poezji ludowej i poetę sowieckiego. „Poeta" jest opowieścią o słynnym niepiśmiennym kołchoźniku z gór Dagestanu, Sulejmanie Stalskim, który stał się jednym z najpopularniejszych poetów dwustumilionowego Państwa Radzieckiego.

**ROGER VAILLAND — „Dziwna zabawa"**

Książka, którą zachwyca się Francja. Powieść o młodzieży francuskiej, która dojrzewa w ogniu lat wojennych do nowej koncepcji świata, zachowując jednak cechy swego charakteru narodowego: niezawisłość ducha, zmysł krytyczny, skłonność do autoanalizy, czułość prześwietloną intelektem, sentyment o dwu obliczach: wstydliwości i cynizmu.

**ERSKINE CALDWELL — „Na szlaku tytoniowym"**

Powieść wybitnego współczesnego powieściopisarza USA „Tobacco road" stała się sensacją Ameryki i przedmiotem interpelacji w Kongresie. Przerobiona na scenę szła jako sztuka przez siedem lat bez przerwy na Broadwayu w New Yorku. Obecnie z równym powodzeniem idzie w Paryżu. Tematem jej jest życie farmerów stanów południowych w okresie depresji gospodarczej. Obraz rozkładu kulturalnego i moralnego jest wstrząsający.

**ZOFIA NAŁKOWSKA — „Węzły życia"**

Nowa książka znakomitej pisarki, swego czasu ogłoszona w „Odrodzeniu". Plastyczny i barwny opis życia elity będącej u władzy w przedwrześniowej Polsce. Grupie tej przeciwstawia autorka ludzi buntujących się przeciwko ówczesnemu porządkowi. Akcja rozpoczyna się w styczniu, a kończy w sierpniu, tuż przed wybuchem wojny.

# KLUB DOBREJ KSIĄŻKI

**JERZY ANDRZEJEWSKI — „Popiół i diament"**

Nowa książka Andrzejewskiego jest pierwszą i bardzo śmiałą próbą ujęcia nowej rzeczywistości polskiej. Autor przedstawił dzieje pewnego zamachu w maju 1945 r., w chwili kapitulacji Niemiec. Akcja powieści rozgrywa się na przestrzeni kilku dni i obfituje w szereg momentów o wielkim napięciu dramatycznym. „Popiół i diament" można by określić jako powieść polityczną, gdyby nie to, że autor ujmuje zagadnienia polityczne raczej na płaszczyźnie moralnej niż ideologicznej. O swej pracy Jerzy Andrzejewski powiedział m. in. „Ludzie najpełniej wychodzą w powieści, jeśli są pokazani w działaniu i od zewnątrz".

**WIKTOR NIEKRASOW — „W okopach Stalingradu"**

Książkę cechuje mężna szczerość, celność spostrzeżeń, zwartość kompozycji, siła refleksji; powieść stanowi przykład celowości metody obiektywnej przy opisywaniu przeżyć wojennych. Autor jest inteligentem radzieckim — typowym przedstawicielem pokolenia zrodzonego i wychowanego po Rewolucji. Na kartach książki obcujemy z człowiekiem, przekonanym o słuszności sprawy, której bronił i w imię której zwyciężył. Stąd głęboki optymizm, optymizm nie deklarowany czy podkreślany, ale zawarty między wierszami tej uczciwej, jasnej i porywającej książki.

**MARIA PUJMANOWA — „Ludzie na rozstaju"**

W powieści tej, opisującej czasy międzywojenne, Pujmanova daje obraz niemal wszystkich warstw społeczeństwa czeskiego. Narastający prąd przemian społecznych autorka ukazała z wnikliwością doskonałego obserwatora. Akcja toczy się początkowo w małym miasteczku, następnie w Pradze, odmalowanej barwnie, ze wszystkimi blaskami i cieniami życia wielkomiejskiego, a wreszcie w Ulach, wielkich zakładach tekstylnych w stylu Forda. Całość obrazu narzuca czytelnikowi przekonanie, że jesteśmy naprawdę „na rozstajnych drogach" dziejowego rozwoju.

**KSAWERY PRUSZYŃSKI — „Karabela z Meszchedu"**

Jest to cykl opowiadań, tematycznie podobnych do „Trzynastu opowieści". Przez treść, osnutą na radosnych, bolesnych czy zaprawionych goryczą tułaczki przeżyciach polskiego żołnierza w obcej służbie, przewija się uporczywe wspomnienie o dalekim kraju, wyidealizowanym przez nostalgię i perspektywę oddalenia. Wspólną cechą wojennych i powojennych opowiadań jest połączenie postępowej ideologii z ponadczasową, romantyczną uczuciowością, która stara się przerzucić pomost między przeszłością a teraźniejszością.

**KORNEL FILIPOWICZ — „Księżyc nad Nidą"**

Oto co mówi autor o swej nowej powieści. „W przeciwieństwie do opowiadań, zawartych w „Krajobrazie niewzruszonym", budowanych koncentrycznie, przy udziale ograniczonej ilości osób...
...chciałem pokazać ludzi przeciętnych, niewielkiego formatu, czasem niezbyt świadomych swojej roli, takich, jacy byli tymi drobnymi, anonimowymi, ale też najbardziej masowymi udziałowcami wielkich zdarzeń... Jako bazę wybrałem szkołę, która w czasie okupacji niemieckiej odegrała tak ogromną rolę w życiu wsi... Nauczyciel był dla mnie synonimem najmniej efektownego bohaterstwa pracy: pracy wychowawczej i społecznej..."

**JOHN BOYTON PRIESTLEY — „Słońce wschodzi w sobotę"**

W powieści tej świetny angielski pisarz i dramaturg zapoznaje czytelnika z życiem i problemami podziemnej fabryki broni. Autor porusza zagadnienie wydajności pracy w czasie ostatniej wojny, w chwilach gdy względna cisza na froncie angielskim działała paraliżująco na psychikę robotnika zbrojeniowego. Dla Priestleya jednak sam proces produkcji jest motywem ubocznym; główny nacisk kładzie na zobrazowanie nastroju i przeżyć ludzi pracy, którzy światło dzienne oglądali tylko w sobotę. Szybka i zwarta akcja stwarza atmosferę nieustającego napięcia.

Pozostałe w ograniczonej ilości

# KOMPLETY MIESIĘCZNIKA »TWÓRCZOŚĆ«

za rok 1945 i 1946

mogą nabywać

BIBLIOTEKI
ŚWIETLICE
CZYTELNICY

Komplet za rok 1945 składa się z 5 zeszytów, łącznie stron 932, cena 140 zł, poprzednio 200 zł.

Komplet za rok 1946 składa się z 11 zeszytów (jeden numer podwójny), łącznie stron 2112, cena 490 zł, poprzednio 700 zł.

Zamówienia należy kierować na adres Prenumeraty Wydawnictw „Czytelnika", Kraków, Powiśle 6, wpłacając jednocześnie należność na konto P. K. O. IV 1632.